



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB  
FACULDADE DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – FCI  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA

TAINÁ MARA MOREIRA XAVIER

**VIDEOARTE NA PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO:**  
trajetória museológica e novas possibilidades (1956-2015)

Brasília  
2016

TAINÁ MARA MOREIRA XAVIER

**VIDEOARTE DA PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO  
PAULO:**  
trajetória museológica e novas possibilidades (1956-2015)

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como parte dos requisitos  
para o curso de graduação em  
Museologia da Faculdade de Ciência da  
Informação da Universidade de  
Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Dionísio  
Gomes de Oliveira

Brasília-DF  
2016

XX3v

XAVIER, Tainá M. Moreira

Videoarte na Pinacoteca do Estado de São Paulo:  
trajetória museológica e novas possibilidades. (1956  
2015) / Tainá M. Moreira XAVIER; orientador Emerson  
Dionísio Gomes de Oliveira. -- Brasília, 2016.  
100 p.

Monografia (Graduação - Museologia) -  
Universidade de Brasília, 2016.

1. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2.  
Preservação Museológica. 3. Comunicação Museológica. 4.  
Videoarte. 5. Acervo. I. Oliveira, Emerson Dionísio Gomes de ,  
orient. II. Título.



## FOLHA DE APROVAÇÃO

### ***Videoarte na Pinacoteca do Estado de São Paulo: trajetória museológica e novas possibilidades (1956-2015)***

Aluno: Tainá Mara Moreira Xavier

Monografia submetida ao corpo docente do Curso de Graduação em Museologia, da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharelado em Museologia.

#### **Banca Examinadora:**

Aprovada por:

Orientadora:

**Emerson Dionísio Gomes de Oliveira – Orientador**  
**Professor da Universidade de Brasília (UnB)**  
**Doutor Artes Visuais - UnB**

**Marijara Souza Queiroz – Membro**  
**Professora da Universidade de Brasília (UnB)**  
**Mestre em Artes Visuais - UFBA**

**Ana Lúcia de Abreu Gomes – Membro**  
**Professora da Universidade de Brasília (UnB)**  
**Doutora em História Cultural - UnB**

Brasília-DF, 05 de julho de 2016.

Dedico este trabalho a todos os artistas  
que me inspiram para uma vida com  
mais poesia.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao professor Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, por sua disposição em orientar a pesquisa. Por seu atendimento cortês e proveitoso e por me dar oportunidade de obter conhecimento por meio de suas aulas, projeto de pesquisa e durante o trabalho de conclusão de curso.

As professoras da banca, que aceitaram o convite em participar desse momento importante para a formação de um profissional em Museologia.

A todos os outros professores do curso que direta ou indiretamente transmitiram seus ensinamentos durante as aulas e em encontros informais.

À Gabriela R. Pessoa de Oliveira e Fernando D'Agostino, pela disponibilidade em colaborar com essa pesquisa e pela recepção solícita, durante a visita realizada a Pinacoteca do Estado de São Paulo.

À Patrícia Lira, supervisora de acervo da instituição Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo, por se dispor a realização da entrevista para a colaboração com essa pesquisa.

Aos colegas de curso que me estimularam durante a execução dessa pesquisa, e que me proporcionaram trocas e momentos que facilitaram a realização do trabalho.

A todos os meus amigos por sempre estarem presentes na minha trajetória de vida.

Ao meu amigo Diego Campos, por me ajudar e apoiar com todo carinho sempre que possível.

À minha irmã, cunhado e sobrinha, Leslie Alves, Fábio Alves e Clarissa Alves, pelos momentos leves em encontros familiares.

Aos meus pais Tereza Xavier e Rainero Xavier por me acolherem com amor e me incentivarem durante a realização dos meus projetos e anseios.

*“Será que os absurdos não são as  
maiores virtudes da poesia?*

*Será que os despropósitos não são mais  
carregados de poesia do que o bom  
senso?”*

(Manoel de Barros)

## **RESUMO**

Data de 1956 a primeira manifestação brasileira de videoarte. Essa tipologia de produção artística se caracteriza por apresentar intrínsecas à sua poética processual qualidades como a efemeridade, a desmaterialização e também aspectos relacionais. Devido à essas propriedades, essas obras engendram, desde o seu surgimento, desafios para as instituições museológicas que se propõem a colecioná-las. Sob essa observação, a atual pesquisa buscou conhecer a trajetória de musealização das obras de arte contemporânea em vídeo no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Para isso, foram realizadas a análise da documentação e a observação da parte física desses trabalhos durante a aquisição pelo museu. Dessa forma, tornou-se possível a discriminação das etapas funcionais museológica as quais foram submetidas essas manifestações artísticas. A partir dos dados coletados e analisados, fomentou-se as discussões sobre os questionamentos originados pela presença dessas tipologias nos acervos dos museus de arte, apontando algumas alternativas recentes realizadas que visam abrandar essas inquietações

**Palavras-chave:** Pinacoteca do Estado de São Paulo. Preservação Museológica. Comunicação Museológica. Videoarte. Acervo.



## ABSTRACT

The first Brazilian manifestation of video art dates from 1956. This typology of artistic production is characterized by presenting intrinsic qualities to its procedural poetic such as ephemerality, dematerialization and also relational aspects. Due to these properties, right from its inception the works beget challenges to the museological institutions that intend to collect them. Under this observation, the present research seeks to acknowledge the musealization trajectory of contemporary works of video art in the *Pinacoteca do Estado de São Paulo* collection. In order to do that, it was carried out documentation analysis and observation of the physical part of the works of art during their acquisition by the museum. This made possible the breakdown of functional museological steps to which those artistic manifestations were submitted. The collected and analyzed data fostered discussions on the questions originated by the presence of those types in the collections of art museums, pointing out recently used alternatives that aim to mitigate these concerns.

**Key-words:** Pinacoteca do Estado de São Paulo. Museological Preservation. Museological communication. Video art. Collections.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Fig. 1** Cláudia Andujar, Gisela Mota e Leandro Lima, Yano-a, 2005.  
 Fonte: Site dos artistas. Disponível em:  
 < <http://www.aagua.net/Yano-a>>  
 Acesso em: 18 mar 2016..... 42
- Fig. 2** Cláudia Andujar, Gisela Mota e Leandro Lima, Yano-a, 2005.  
 Fonte: Site dos artistas. Disponível em:  
 < <http://www.aagua.net/Yano-a>>  
 Acesso em: 18 mar 2016.....43
- Fig. 3** Cláudia Andujar, Gisela Mota e Leandro Lima, Yano-a, 2005.  
 Fonte: Site dos artistas. Disponível em:  
 < <http://www.aagua.net/Yano-a>>  
 Acesso em: 18 mar 2016 .....43
- Fig. 4** Rubens Mano, Contemplação Suspensa, 2008.  
 Fonte: RIVITTI, Thais. Uma obra para museu. Disponível em:  
 < <http://www.scielo.br/pdf/ars/v7n13/arsv7n13a10.pdf>>  
 Acesso em: 01 mar 2016.....46
- Fig. 5** Rubens Mano, Contemplação Suspensa, 2008.  
 Fonte: Site da Bienal do Estado de São Paulo. Disponível em:  
 < <http://www.bienal.org.br/post.php?i=260>>  
 Acesso em: 10 un 2016.....47
- Fig.6** Sara Ramo, A Banda dos Sete, 2010.  
 Fonte: Site Festival Cinema Novo. Disponível em:  
 < <https://cineesquemano.wordpress.com/2011/04/11/entrevista-sara-ramo-realizadora-de-%E2%80%9Ca-banda-dos-7%E2%80%9D/>>  
 Acesso em: 10 jun 2016.....49
- Fig. 7** Maurício Dias e Walter Riedweg, A Casa, 2007.  
 Fonte: Site Arte Sur. Disponível em:  
 < <http://www.arte-sur.org/home/mauricio-dias-walter-riedweg/>>  
 Acesso em: 10 jun 2016.....51
- Fig. 8** Ficha Catalográfica Pinacoteca do Estado de São Paulo  
 Crédito da Foto: Tainá Xavier  
 Registro realizado em 10 abr 2016.....55

**Fig. 9** Possibilidades do processo museológico

Crédito do diagrama: Tainá Xavier

Registro em 20 jun 2016.....55

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

<b>APAC</b>	Associação Pinacoteca Arte Cultura
<b>CAL</b>	Casa da Cultura da América Latina
<b>CCBB</b>	Centro Cultural do Banco do Brasil
<b>FAAP</b>	Fundação Armando Álvares Penteado
<b>FAPESP</b>	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
<b>FCI</b>	Faculdade de Ciência da Informação
<b>IBRAM</b>	Instituto Brasileiro de Museus
<b>ICN</b>	Netherlands Institute for Cultural Heritage
<b>ICOM</b>	International Council of Museums
<b>IMS</b>	Instituto Moreira Sales
<b>INCCA</b>	International Network for Conservation of Contemporary Art
<b>JAC</b>	Jovem Arte Contemporânea
<b>MAB</b>	Museu de Arte de Brasília
<b>MAC</b>	Museu de Arte Contemporânea
<b>MAM</b>	Museu de Arte Moderna
<b>MIS</b>	Museu da Imagem e do Som
<b>MUN</b>	Museu Nacional
<b>UnB</b>	Universidade de Brasília
<b>USP</b>	Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO 1 – VIDEOARTE.....</b>	<b>18</b>
1.1 Videoarte no Brasil .....	21
<b>CAPÍTULO 2 – A PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO .....</b>	<b>32</b>
2.1 A videoarte no acervo da Pinacoteca .....	39
<b>CAPÍTULO 3 – VIDEOARTE: UMA TRAJETÓRIA MUSEOLÓGICA .....</b>	<b>51</b>
3.1 Preservação .....	55
3.1.1 Documentação .....	57
3.1.2 Conservação .....	60
3.2 Comunicação .....	66
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>71</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>75</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>77</b>

## INTRODUÇÃO

Consta da década de 1950 a primeira manifestação artística em vídeo, no Brasil. As produções que envolvem o vídeo em suas poéticas surgem em um contexto, no qual, desde a Revolução Industrial, os conceitos de tempo e espaço estavam sendo reconfigurados.

Com o avanço das tecnologias os suportes para o conteúdo audiovisual se modificaram. As mudanças de perspectiva da imagem provocadas pela fotografia e pela televisão afetaram e se misturam diretamente com as produções em vídeo, desde sua origem. Essas alterações e reconstruções são constantes nessa linguagem, principalmente quando pensamos na era digital. Essa mutação contínua proporciona que o vídeo esteja sempre engendrando tensões, apresentando-se como uma linguagem híbrida e desmaterializada. O que aparentemente gera uma complexidade em lidar com essa mídia, são por meio dessas características que o vídeo se expande e se potencializa como campo de experimentação artística.

Essas expressões, bem como outras produções da arte contemporânea, apresentam aos museus uma nova forma no pensamento artístico. Pensamento esse, que questiona a completude da obra de na finitude do objeto e compreende o trabalho como um processo artístico para além da materialidade. Para as instituições museológicas, ter obras que se qualificam dessa forma, em seus acervos, significa, desde o princípio, um desafio, visto que as práticas que fundamentam a gestão dessas instituições, muitas vezes, se voltam para uma materialidade determinante, um outro tipo de fazer e pensar arte.

Durante toda sua trajetória em museus, essas obras tensionam situações de estranhamento. Desde a sua aquisição, até a sua exibição, ocorrem ruídos que fogem ao cotidiano dos museus de arte. A multiplicidade das possibilidades de produção desses trabalhos provoca as instituições a refletirem seus processos museológicos. Qualquer deslocamento dessas manifestações artísticas inseridas nas instituições questiona o funcionamento que fundamenta as funções dos museus. Por serem obras processuais que têm como essência a efemeridade, e a “desmaterialização” esses trabalhos provocam adaptações nas metodologias de preservação, pesquisa e comunicação<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> André Desvallées e François Mairesse indicam como funções dos museus essas atividades em “Coceitos –chave” de Museologia.

A Pinacoteca do Estado de São Paulo, durante boa parte de sua história, se caracterizou por apresentar um panorama amplo da produção artística brasileira. Em sua existência não excluiu obras de artistas estrangeiros a participarem de projetos em seus espaços. Porém, a instituição prioriza, para a sua coleção, a aquisição de obras de artes visuais do Brasil. Apesar dessa prioridade e da produção contemporânea ser ativa há mais de meio século, o olhar da instituição voltou-se para a coleção dessas produções, somente no início do século XXI.<sup>2</sup>

O interesse pela busca de obras de videoarte no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo ocorreu justamente pelo fato da instituição buscar ser referência na produção brasileira de artes visuais. Outro aspecto que se destacou no início da pesquisa consistiu no aparente interesse do museu em envolver a produção de arte contemporânea em suas atividades, como por exemplo as exposições que ocorrem no espaço central na Pinacoteca, conhecido como Octógono. Esses fatos impulsionaram o interesse em entender como uma instituição importante para o país tem interagido com essa tipologia de obra.

Além disso, a realização do Projeto de Iniciação Científica que tive a oportunidade de executar em conjunto ao professor Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, foi de grande relevância para a delimitação da pesquisa em questão. O projeto “A arte do efêmero: performances, intervenções e novas tecnologias em coleções públicas do Distrito Federal” foi realizado em 2013 e consistia em mapear obras de arte contemporâneas efêmeras (performances, intervenções e novas tecnologias) nos acervos Casa da Cultura da América Latina (CAL/ UnB), Caixa Cultural, Museu Nacional (MUN), Museu de Arte de Brasília (MAB) e Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB). Com a experiência a aspiração em aprofundar o tema aumentou e culminou na escolha da atual pesquisa.

Portanto, esse trabalho está pautado no interesse em conhecer a trajetória de obras de arte contemporânea em vídeo em acervos museais e compreender as possíveis respostas das instituições aos desafios gerados pela presença dessas expressões artísticas. A pesquisa está de acordo com o Eixo 1, “Teoria e Prática Museológica”, do curso de Museologia, da Faculdade de Informação (FCI) da Universidade de Brasília (UnB). O trabalho encontra-se alinhado a esse eixo devido a busca de um entendimento das práticas museológicas que definem essa trajetória das obras pertencentes ao acervo da Pinacoteca. Sendo possível, a partir dessa perspectiva, identificar o processo de

---

<sup>2</sup> Esse assunto será desenvolvido no primeiro capítulo dessa pesquisa.

musealização adotado pela instituição e fomentar uma análise a respeito dessas atividades sob um âmbito museológico. Torna-se relevante essa discussão, visto que a relação entre instituição e a produção contemporânea é interessante para a legitimação desse tipo de manifestação artística.

Para uma melhor fundamentação da pesquisa foi realizada uma revisão bibliográfica sobre o conceito de videoarte. Essa revisão colaborou com o melhor entendimento do que seria buscado no acervo da instituição. Após esse estudo, foi marcada a visita a instituição por meio de contato online com a responsável pelo acervo do museu, Fernanda D'Agostino.

Após busca, prévia à visita, online no site da instituição constatou-se que quatro obras cumpriam o requerido pelo projeto. A partir dessa informação, os documentos separados pela instituição, desses quatro trabalhos puderam ser observados no Núcleo de Acervo Museológico do museu. As obras de arte contemporânea em vídeo encontradas no acervo da Pinacoteca foram analisadas a partir da documentação disponibilizada durante a visita agendada. A responsável por me acompanhar foi a Gabriela R. Pessoa de Oliveira, que também faz parte do Núcleo Acervo Museológico do Museu.

Foi possível também a observação dos itens adquiridos pelo museu no processo de aquisição de cada obra. Fui recebida no núcleo de Conservação e Restauro por Camilla Vitti Mariano, que me apresentou os itens dos trabalhos estudados e indicou onde poderia visualizar os vídeos em arquivos digitais e DVDs.

Dessa maneira, buscou-se a possibilidade de cumprir os objetivos dessa pesquisa que consistia em identificar a trajetória das obras de videoarte no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, desde 1956<sup>3</sup>. Além disso, o trabalho propõe como objetivos específicos, apresentar os conceitos de videoarte, contextualizar a Pinacoteca do Estado de São Paulo e a formação de sua coleção e realizar uma análise, a partir das obras contemporâneas em vídeo, dos processos adotados pelos museus quando essa tipologia de trabalho consta em suas coleções.

O trabalho se apresenta dividido em três capítulos. O primeiro conceitua a produção em videoarte. Ainda nesse capítulo, a história das obras de arte contemporânea em vídeo no Brasil é pontuada, com ênfase a alguns nomes de artistas e alguns trabalhos que se destacaram e foram marcos ao longo dos anos.

O segundo capítulo busca apresentar a história da Pinacoteca do Estado de São

---

<sup>3</sup> Data da primeira manifestação artística com vídeo, no Brasil.



Paulo e de sua coleção. Contando essa história a partir da perspectiva dos diretores que atuaram na gestão e como isso influenciou na formação do acervo de arte contemporânea do Museu. Além disso, o capítulo descreve as obras de arte contemporâneas em vídeo que foram encontradas e detalha sua documentação.

O terceiro capítulo teve intenção de, a partir das informações adquiridas na Pinacoteca, fomentar uma análise e reflexão de como se deu o processo de musealização dessas obras. A análise aponta, principalmente para as atividades de preservação (com foco na aquisição, documentação, conservação) e de comunicação (com ênfase na exposição)<sup>4</sup> dessas manifestações artísticas. Além disso, pretendeu-se apresentar algumas perspectivas de ações museológicas que foram pensadas especificamente para arte contemporânea e que já estão sendo realizadas por algumas instituições. Esses processos adotados, por alguns espaços museais e por interessados na questão, têm embasado a discussão sobre a presença de trabalhos de arte contemporânea em acervos museológicos e apontado uma melhor relação com essas expressões artísticas.

---

<sup>4</sup> Os conceitos de preservação e comunicação que estão sendo utilizados aqui são *lato sensu*, utilizado pela autora Helena Dodd Ferrez.

## **CAPÍTULO 1 – VIDEOARTE**

O meio videográfico teve sua manifestação inicial em um contexto do século XX, no qual o conceito espaço tempo estava sendo redimensionado com a teoria da relatividade. Esses conceitos passaram a ser percebidos e reconhecidos como elementos que não poderiam coexistir sem causar interferência mútua. A arte não ficou imune a essas mudanças de referenciais e reestruturou suas perspectivas, o que resultou em uma alteração na compreensão do objeto de arte. Dessa forma, a poética foi expandida para além do objeto, permitindo, de uma nova maneira, a inserção do processo como parte constituinte da expressão artística. Essa não autonomia do objeto, imersa nessas mudanças de perspectivas espaço-temporais propiciou um novo olhar artístico e sensorial das produções a partir desse período.

Essa alteração sensória iniciou-se a partir da Revolução Industrial, no século XIX, com os avanços das tecnologias e mudanças na forma de atuação das máquinas introduzidas ao cotidiano da sociedade. No entanto, o meio videográfico só surgiria com a televisão, no século XX, ao final da década de 1940. No seu início, a televisão se apresentou como um sistema de comunicação de transmissão a longas distâncias, aprofundando, dessa forma, a modificação na percepção do espaço e tempo. Essa mudança, advinda das novas perspectivas geradas pela fotografia, rádio e cinema - anteriores a televisão - se intensificou com as novas possibilidades que surgiram com as características intrínsecas a televisão. A noção de público e privado também foi alterado com a cultura de massa da TV e do rádio, devido ao fato de esses meios serem capazes de compartilhar informações para milhares de pessoas ao mesmo tempo, e além do mais introduzir a característica da simultaneidade de transmissão e recepção dessa informação. Posteriormente, com o surgimento do videotape e com a sua função de armazenar informações do campo videográfico a ideia de vídeo tornou-se mais concreta. E, diferentemente da TV, o videotape não apresenta o perfil da simultaneidade. Não necessariamente a emissão e recepção da mensagem é concomitante, fato que gerou novamente uma ressignificação dentro das mudanças no espaço tempo.

Em 1965, a empresa Sony, lançou um equipamento portátil de captura de imagens com um preço mais acessível e de mais fácil manuseio do que os que existiam na época. Dessa forma, permitiu a compra e o uso desses equipamentos por pessoas comuns (MELLO, 2008). Esse fato incentivou e facilitou ainda mais a participação do vídeo na arte e em outros campos de linguagem. A partir desses avanços tecnológicos

do dispositivo, impulsionou-se uma inserção representativa também do uso do vídeo no cotidiano, fato esse que se estendeu até a atualidade com as funções diversas dos aparelhos multifuncionais. Segundo a autora Cristhine Mello:

Se a televisão como sistema de comunicação de massa possibilitou uma inédita experiência estética no âmbito do cotidiano e na caracterização dos chamados fluxos informacionais, confundindo as dimensões do público e do privado, propiciando a lógica da improvisação e do ao vivo no audiovisual, o vídeo, por sua vez, em sua lógica de escritura eletrônica, acrescentou à experiência da televisão o potencial crítico da linguagem, chamando a atenção para a dimensão temporal-performativa da imagem e do som em movimento, para o seu processamento e para a hibridez das formas no campo da arte. (MELLO, 2008, p. 26)

Especificamente no campo das manifestações artísticas, o meio videográfico foi imerso como possibilidade de expressão de uma nova realidade, uma realidade de natureza imaterial, que mistura meios físicos com circuitos informacionais. Essas produções artísticas questionam os suportes tradicionais da arte apresentando em suas poéticas aspectos desmaterializados, processuais e efêmeros. Com sua qualidade híbrida e heterogênea o vídeo encontra caminhos para tornar-se visível em uma gama diversificada de linguagens, não se limitando à área da comunicação. Mello explicita:

O meio videográfico, desde os anos de 1950, promove intervenções sensíveis no espaço sensorial, concomitantemente ao período em que a arte redimensiona as suas práticas e se expande do plano objetual para o plano ambiental. A arte passa a agir sobre novos circuitos, acentuando novas relações expressivas para além da arte, em que há tendência de se abdicar dos estudos específicos sobre as linguagens em prol de estabelecer novos campos de abordagem através da expansão dos meios e das ações efêmeras e interdisciplinares. (MELLO, 2008, p. 40)

O vídeo, apesar de inicialmente apresentar-se como um suporte material, transita no universo do imaterial, comporta-se como um processo de comunicação e não se limita, nem finaliza sua presença como um objeto que comporta informações. Ao contrário dessa ideia restrita, o vídeo tem o potencial de gerar inquietações em seu uso e nas manifestações artísticas e se torna uma possibilidade múltipla dentro dos processos criativos. Essa característica se intensificou ainda mais com a invenção do projetor, na década de 80, pois com esse tipo de suporte o campo videográfico se libertou do aparelho televisor e pôde se expandir para outros espaços, como por exemplo a arquitetura e objetos generalizados<sup>5</sup>.

As produções na videoarte, desde do início, buscaram as tensões que essa mídia

---

<sup>5</sup> Atualmente, as práticas de projeções de imagens com a técnica de mapeamento digital, cujos trabalhos são realizados em superfícies e ambientes diversos, são denominadas *videomappings*. As superfícies são mapeadas a partir de softwares audiovisuais.

apresenta. Alguns artistas optaram por negar o vídeo em suas propostas, e questionavam suas funções, se posicionando contra a cultura de massa. Enquanto isso, outros buscaram afirmar o vídeo, decupar e conhecer profundamente suas possibilidades de funções. A intenção desse segundo grupo era a de expandir o potencial estético e poético desse meio. Porém, a linha entre essas duas vertentes de manifestações artísticas não era tão bem delimitada e vários artistas e seus trabalhos transitaram entre uma e outra, o que era observado na produção de seus trabalhos. Aguiar explica que:

Quando se trata da apropriação pelos artistas das invenções técnico-científicas, frequentemente o que se constata é uma subversão dos aparelhos; uma proposta de uso criativo que se diferia da função original da máquina. Em muitos momentos, essa “subversão” veio acompanhada de intenções de ruptura estética e política, ou ainda de uma crítica social à utilização predominante de tais tecnologias. Por parte dos artistas, esse movimento criou uma tensa relação em que o entusiasmo e a desconfiança do suporte caminharam juntos. Por um lado, o potencial de alcance de público e dos recursos técnicos fascinou criadores ao longo da História; por outro, o uso constante dessas tecnologias pelo poder revelaram seu potencial de dominação social e política. Esse processo ambíguo esteve presente na videoarte desde seu surgimento, especialmente no tocante a sua relação fraternal com a televisão(...). (AGUIAR, 2007, p. 15)

As primeiras manifestações artísticas de videoarte surgiram sob grande influência das produções cinematográficas, musicais e televisivas. Nos primeiros anos da década de 1960, alguns artistas do movimento *Fluxus*, que consistia em um grupo de músicos, escritores, e artistas plásticos, tinham como objetivo expandir os limites da expressão da arte, e com esse propósito realizaram performances e *happenings* com dispositivos tecnológicos. As ações artísticas dos integrantes dessa união resultaram das experiências do músico John Cage, no fim da década de 1950. O grupo realizava seus trabalhos visando uma desconstrução na forma de se produzir arte. Seus integrantes tinham como objetivo a desmaterialização e dessacralização, inserindo o cotidiano nas práticas artísticas e possibilitando, dessa forma, o envolvimento do público no processo de criação.

Nesse contexto, conjuntamente com performances, *happenings*, filmes, e apropriações, surgiram as manifestações de videoarte. Em 1963, Nam June Paik apresenta a *Zen Tv*, na Galeria Parnass, em Wuppertal, na Alemanha e Wolf Vostell, em Nova York. O artista ainda, na exposição *Television Dé-coll//age* da Smolin Gallery, produz a *Tv Burying*. Essas obras são marcos do início das produções em videoarte. Tais artistas trabalhavam com o meio videográfico com a intenção de questioná-lo, explicitando suas instabilidades (MELLO, 2008). Até a atualidade a denominação de

obras de arte que utilizem o vídeo em seu processo criativo é algo que está em discussão. Diversas terminologias são utilizadas para denominar esse tipo de expressão artística, Magalhães (2014) explica que:

No contexto das artes visuais o termo imagem em movimento, que é uma formulação pouco eloquente, é acompanhado de outros sinônimos, mas que tal como este tem os seus limites. A definição mais utilizada pelos museus de arte norte americanos e ingleses para identificar obras que são criadas em filme, vídeo analógico ou digital, (e também obras com diapositivos e áudio) é *time based media arts*. A tradução para português desta definição é desajeitada. O resultado seria qualquer coisa como: ‘artes que se definem pela sua natureza tecnológica e pela duração temporal’, o que no limite se poderá aplicar a todas as artes, mesmo a escultura e pintura. Mas também são frequentemente utilizadas as expressões *media art*, *media based art*, novos media, vídeoarte, filmes e vídeos de artistas, arte multimídia, etc. Cada uma tem a sua especificidade e abarca tipologias variadas de obras, sendo algumas mais elásticas que outras. Esta diversidade de designações, que não são absolutamente satisfatórias, revela apenas uma pequena parte do quão difícil é definir esta tipologia de obras. Tipologia que, contudo, está perfeitamente implantada e disseminada no mundo da arte, e que tem nos grandes museus departamentos a ela dedicados. (MAGALHÃES, 2014, p.70)

Diante dessa dificuldade, cabe ressaltar que na atual pesquisa foi adotado o termo vídeoarte para denominar o objeto de estudo. Nesse termo estão enquadradas as produções de arte contemporânea que envolvem o audiovisual no campo de expressão de significados intencionados para trabalhos que participam dessa tipologia.

### 1.1 Vídeoarte no Brasil

No Brasil, a presença do vídeo nas artes se caracterizou por um diálogo entre as produções em outras linguagens com o contexto cultural da época. O cinema é pioneiro na junção de imagens em movimento com as artes visuais. Em seu filme, “Limite” (1929- 1931), Mário Peixoto testa as fronteiras das produções do audiovisual da época apresentando um trabalho não linear e fragmentado. As influências das vanguardas europeias, especialmente a russa, nessas experimentações artísticas eram claras. Não somente no cinema de vanguarda, mas também em outras linguagens, como pode-se constatar nas obras de Abraham Palatnik, por exemplo. O artista produzia obras que abordavam questões que visavam refletir o desenvolvimento industrial. Outro grupo que teve como referência essas experimentações foram os concretistas que fomentaram a discussão sobre a interferência da mídia na arte, seus suportes e os meios utilizados nas produções artísticas.

Além do cinema de vanguarda, na década de 1960, diversos artistas afirmaram a mudança de perspectiva na arte, com seus objetos que desmistificaram e questionaram a autoria da obra de arte, envolvendo o espectador como participante ativo do processo criativo das expressões artísticas. Entre os artistas envolvidos nesse movimento está Lygia Clark com sua série “Os Bichos” (1960) e Hélio Oiticica que por meio de suas obras “Tropicália” (1967), “Parangolés” (1964) e “Penetráveis” (1960), por exemplo, redimensiona a noção de ambiente.

As manifestações do vídeo na arte no Brasil de fato se iniciam em 1956, na televisão, com a performance e intervenção midiática “Experiência social número 3”, de Flávio Carvalho juntamente com os atores Paulo Autram e Tônia Carreiro. Alguns anos depois, no ano de 1967, Hélio Oiticica, em um dos seus “Penetráveis, PN3 – Penetrável Imagético”, insere uma televisão em canal *broadcast* ao final do labirinto constituinte da obra. Esse trabalho de Oiticica representa a segunda manifestação artística com vídeo, no Brasil. A terceira produção do país envolvendo o vídeo na linguagem artística foi a videoinstalação “O Helicóptero”, realizada no ano de 1969, de autoria de Wesley Duke Lee, artista responsável pela introdução dos *happenings* no Brasil (MELLO, 2008). Atualmente, essa obra pertence ao acervo<sup>6</sup> do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP.

Em 1971, Waldemar Cordeiro realiza a primeira exposição de arte por computador, “Arteônica”: o uso criativo de meios eletrônicos nas artes, na qual coloca em questão o uso de novas tecnologias, bem como computadores, na produção artística. A mostra teve como proposição apresentar uma arte interdisciplinar, permeada de meios comunicacionais e redes de informação.

A partir dessas iniciativas pioneiras, os artistas se empenharam em expandir o processo artístico para além do objeto e com esse pensamento inseriram as novas mídias em seus processos criativos. Dessa forma, ocorreu um deslocamento da arte e a expansão do conceito do que seria o artístico. O vídeo está imerso nessas experiências e se apresenta utilizando a tensão, gerada pela sua presença, para a concepção de trabalhos de arte com poéticas que se qualificam a partir da efemeridade, interação, desmaterialização, e que valorizam o processo para além do objeto.

As expressões artísticas da década de 1970 espelhavam a situação político social que o país vivenciava. Sob ditadura militar e com uma censura ativa, as produções na

---

<sup>6</sup> Ficha catalográfica da obra. Disponível em: <[http://www.masp.art.br/masp2010/acervo\\_detalheobra.php?id=480](http://www.masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=480)>. Acesso em: 01 jun 2016.

arte acabavam por criar novas formas de expressão, acompanhando o movimento iniciado nos anos anteriores a esse movimento. São dessa época a arte postal, o uso de reprografia, slides, super8, 16 mm, 35 mm, off-set e o computador. Segundo Mello, os artistas da década de 1970 se apresentavam “calcados na articulação dos elementos do tempo real, nas noções de inacabamento, na vivência da experiência estética como performance e na arte como processo” (2008, p. 83) e “traduziam, em sua maior parte, o conceitualismo, a performance, e a *body art*, assim como promoviam uma crítica à TV e aos canais hegemônicos de comunicação de massa” (2008, p.87). Sobre as produções da época Aguiar comenta que:

No caso das artes visuais, a particularidade de um mercado que prima pela singularidade e autoria fez com que os artistas procurassem meios de reprodução através dos quais pudessem difundir suas ideias. Utilizando as técnicas da indústria cultural, procuraram tornar possível a difusão de suas obras para as massas, ou pelo menos para diversos espaços expositivos simultaneamente – inclusive em países diferentes. No entanto, a estratégia previa a subversão dos suportes, transformando seu conteúdo em crítica política e social. A videoarte foi o maior exemplo disso entre as práticas conceituais, já que dialogava inversamente com o veículo de maior expansão na época: a televisão. O suporte eletrônico, nas mãos dos artistas, deixava de ser porta-voz da ditadura para questioná-la. (AGUIAR, 2007, p. 67)

Nessa época, as experiências artísticas com vídeo não eram de fácil execução, pois os aparelhos necessários para a realização dos projetos do meio videográficos eram caros e pesados, ainda sim alguns trabalhos importantes são dessa data. Artur Barrio apresentou, em 1970, dois filmes experimentais, na exposição *Information* no MoMa de Nova York e produziu um vídeo-objeto denominado “De Dentro pra fora”, no qual desconstruía a ideia de televisão, se apropriando do objeto e ressignificando sua função e seu conceito estético.

Outras obras significativas dessa década são as produções das “Cosmococas” (1973) de Hélio Oiticica, produções nas quais o artista construiu três videoinstalações que solicitam a participação e imersão do espectador em um ambiente sensorial. Além desses outros trabalhos que valem ser lembrados, por terem representatividade na produção da época, são as obras de Antônio Dias *Music Space*, de 1971, e *Two musical models on the use of multimedia*, de 1974. Ainda vale lembrar sua produção de um filme-instalação denominado *A fly in my movie*, em 1976. (MELLO, 2008)

Um personagem importante que atuou como incentivador da videoarte, nos anos 70, foi o teórico, crítico e historiador da arte, Walter Zanini, que no ano de 1974, durante sua gestão na direção do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-

USP), realizou um convite a alguns artistas para que formassem um grupo para expor na VIII Exposição Jovem Arte Contemporânea (JAC) e na mostra internacional de *Video Art*, no Instituto de Arte Contemporânea da Universidade da Pensilvânia, na Filadélfia, nos Estados Unidos. Posteriormente esse grupo foi chamado de “Os Conceituais do Rio”. Zanini, durante sua gestão desenvolveu um trabalho de diálogo e trabalho conjunto com os artistas. Essa época foi marcada por uma grande produtividade artística além de ter proporcionado uma documentação rica sobre essas produções. Aguiar defende que:

O “MAC do Zanini”, como era conhecido, caracterizava-se pela aproximação com os jovens artistas, o que acontecia desde os anos 1960 com a realização das JAC’s (Jovem Arte Contemporânea). Aos poucos, essas exposições passaram a abrigar diversas formas de expressão, dando espaço para as experiências conceituais, cada vez mais frequentes no fazer artístico. Foi na VIII e última JAC, em 1974, que os primeiros vídeos de artistas brasileiros foram exibidos em território nacional. Este ano pode ser considerado um marco na história da videoarte no Brasil, pois, apesar de experiências anteriores isoladas, marcou a emergência de uma geração que utilizava o vídeo como suporte. (AGUIAR, 2006, p. 47)

Enquanto estava em sua gestão no MAC-USP, Zanini incentivou a videoarte adquirindo, no ano de 1975, um equipamento de vídeo e fundou o Setor de Vídeo, cuja função consistia em estudar, organizar, documentar, expor e pesquisar especificamente trabalhos em vídeos. Como será comentado no capítulo posterior, as histórias dos museus e suas construções refletem as intenções, ideologias e as ações tomadas durante a gestão de cada diretor das instituições. Zanini, em sua direção, incentivou uma interação mais dinâmica entre artistas e museu. Ofereceu ao artista a oportunidade de vivenciar as etapas anteriores e posteriores a produção da obra, como os processos museológicos da instituição. Conjuntamente, o diretor atentou para a importância da documentação dessas produções em todas as suas fases.

As JAC’s foram experiências expositivas desenvolvidas sob essa ótica de interação de Zanini. Desde a primeira, observou-se uma mudança na perspectiva da instituição quanto a sua documentação. Pode-se citar como exemplo que, na documentação exigida para a participação na mostra, o campo de classificação da tipologia da obra trazia como exigência que os artistas detalhassem em: trabalhos ambientais, trabalhos efêmeros, dramatizações, espetáculos corporais, música experimental, catálogos-obra (SEHN, 2010, p.38).

Já a VI JAC se destacou pelas tipologias inovadoras de produções artísticas



apresentadas e também pela intensidade da interação entre artistas e museu. Assim como ocorreu na anterior, nessa edição da mostra, os catálogos foram parte do processo criativo dos participantes (SEHN, 2010). É interessante observar o papel do artista expandido diante das possibilidades de abertura do museu. Essa época proporcionou uma documentação rica sobre os trabalhos experimentais e conceituais realizados no espaço do MAC-USP. Sobre a relevância das JAC's e sobre a relação que se aprofundou durante as edições da mostra, Sehn aponta que:

(...)além de proporcionarem abertura para novas manifestações artística, propiciaram, acima de tudo o estabelecimento de novas relações da instituição com os artistas, que se tornavam mais próximos à medida que os regulamentos avançavam na inserção de poéticas cada vez mais desmaterializadas. (SEHN, 2010, p. 37)

Em suas últimas edições a documentação exigida para o requerimento de inscrição na mostra ficaram mais específicos. Os campos de preenchimento solicitavam informações ainda mais detalhadas da obra, como características das obras (ideia, técnica, recursos materiais utilizados), necessidade do espaço e tempo exigido para apresentação (SEHN, 2010, p.44).

Além dessa documentação exigida pelas JAC's para a participação na mostra, datam dessa época diversas cartas entre Zanini e os artistas. Esses escritos também fazem parte da documentação extensa que o MAC-USP possui sobre essa época da produção da arte brasileira. Sehn afirma que:

A documentação produzida na época, aliada às correspondências entre diretor e artista, aos regulamentos, catálogos, projetos de artistas, às fichas de inscrições e documentações produzidas pelos próprios artistas transmite aspectos centrais relativos aos processos de idealização, construção e execução. O acervo de documentação fotográfica, realizado por Gerson Zanini, além de alta qualidade técnica, capturou momentos relevantes. (SEHN, 2010, p. 45)

A produção de videoarte do Brasil dessa época apresenta-se de maneira intensa, e o “MAC do Zanini” exerceu papel fundamental para a consolidação dessa tipologia diante de outras produções artísticas. Aguiar (2006) defende que a instituição teve papel fundamental no fomento da arte conceitual e especificamente da videoarte. Segundo a autora: “ O caso da videoarte foi, sem dúvida, o mais exemplar da política empregada pelo MAC-USP no período, já que, além de provedor de espaço e público, o museu tornou-se também local de produção artística, ao disponibilizar a instrumentação necessária aos artistas. ” (2007, p 85).

Uma das artistas que integrava o grupo ‘Os conceituais do Rio’ era Anna Bella

Geiger, que apresentou trabalhos de destaque em videoperformances, como, por exemplo, “Passagens nº 1” (1974), “Mapas Elementares” (1976) e “Local da ação” (1980). Em 1978, ela realizou a videoinstalação “O Pão nosso de cada dia” (1978). A artista era também professora no MAM- RJ e fazia essa ponte de comunicação entre Walter Zanini e os artistas do Rio de Janeiro interessados em produzir utilizando vídeo como suporte. Geiger, em depoimento relata suas atividades no Rio de Janeiro e sua parceria com Zanini, ela diz:

A importância da abertura mantida por Zanini naqueles anos, acolhendo no MAC/USP a recente produção contemporânea, só terá paralelo com as atividades no MAM/RJ, no departamento que denominei de Integração Cultural. Nele realizamos cursos como Atividade-Criatividade e Arte-Crítica. A posterior criação, em 1975, da Área Experimental foi em grande parte resultado da influência desses cursos. Com a organização de um Conselho Cultural formado pelos Departamentos de Artes Plásticas, tendo como coordenadores Frederico Moraes e eu; a Cinemateca, com Cosme Alves e José Carlos Avellar; do Desenho Industrial, com CH. Bergmiller; criou-se um programa de exposições, filmes, mostras de design, discutindo mensalmente, e foi estruturada a possibilidade de uma área de exposição para as manifestações contemporâneas. (GEIGER, 1975, p. 77)

Além de Anna Bella Geiger, havia no Rio de Janeiro um pólo forte de artistas pensando e realizando arte em novas tecnologias, alguns nomes que se destacam são Fernando Cocchirale, Ivens Machado e Sônia Andrade, Letícia Parente, Mirian Danowsky e Paulo Herkenhoff. Todos eles participaram das atividades e exposições promovidas ou incentivadas por Zanini durante sua direção no MAC-USP.

No estado de Recife há também a produção de Paulo Bruscky e Regina Vater. Em seus trabalhos experimentais buscavam, os artistas realizar segundo Mello “experiências conjuntas com a câmera de vídeo, no sentido de “desmistificar o seu papel de registro técnico, neutro e objetivo.” (MELLO, 2008, p. 91)

Em 1978, ocorreu o I Encontro Internacional de Videoarte de São Paulo, entre os artistas brasileiros um que se destacou por sua produção foi José Roberto Aguilar, cuja produção dos anos anteriores haviam chamado atenção por se tratar de obras híbridas e que expunham o limite da arte com vídeo. Na ocasião do encontro, o artista apresenta a videoinstalação performática “Os três demônios que assolam a arte contemporânea brasileira contra os 25 metros de pintura”.

Nos anos de 1980, as manifestações artísticas em vídeo têm continuidade, Mello explica que “a geração de artistas da década de 80 é mais calcada nas alternativas independentes do vídeo, na intervenção do sistema audiovisual eletrônico e na maior

articulação do quadro videográfico” (MELLO, 2008, p 83), sendo expandidas, dessa maneira, as discussões críticas e produções envolvendo esse tipo de mídia. Vale ressaltar, que nessa época muitos dos trabalhos buscavam explorar as brechas geradas pela própria mídia, seu ruído, desconstruindo as regras de produção e comportamento que havia nas produções videográficas padrão, em uma postura que construía um espaço para uma experimentação intensa no meio.

Essas iniciativas foram incentivadas ainda mais pelas facilidades e aprimoramento das tecnologias ligadas ao vídeo, como por exemplo a democratização do videocassete, câmeras VHS e equipamentos portáteis semiprofissionais. Esses aparelhos com o tempo tornaram-se mais acessíveis e com uma variedade de preços e tamanhos. Outro fato que incentivou esse tipo de expressão artística foi o surgimento de produtoras independentes e canais locais e de livre acesso de televisão.

Dois nomes importantes desse período são Rafael França e Otávio Donasci. França é considerado um artista multimeio e trabalhava em linguagens diversas, sendo uma delas o vídeo. Produziu, nessa época, videoinstalações e videoinstalações performáticas, misturando as poéticas contemporâneas. Donasci, por sua vez, desde a década de 1970, produzia trabalhos que visavam uma obra desconstruída, inclusive em suas produções com audiovisual. O artista também recorria a mistura de linguagens em suas expressões artísticas, como é o caso de suas “Videocriaturas” (1981). Essa obra se apresentava como um misto de teatro e espetáculo multimídia. Esses dois artistas foram representantes da transição das décadas de 1970 e 1980.

Os artistas dos anos 1980 de fato, ao contrário dos das décadas anteriores, já estavam familiarizados com a televisão. Além disso, o processo criativo de suas produções se preocupava em explorar ao máximo as possibilidades apresentadas pelo campo videográfico. Duas produtoras que atuaram em grupos de criação coletiva e que assumiram a proposta de testar os limites do meio foram a TVDO e a Olhar Eletrônico. A TVDO era uma produtora independente composta de Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes, Paulo Priolli que posteriormente deu lugar a Pedro Vieira. Já a formação da Olhar Eletrônico era constituída por Fernando Meirelles, Marcelo Machado, Paulo Morelli, Beto Salatini, Dario Viseu e Marcelo Tas (MELLO, 2008). Contudo, essas produtoras independentes realizavam trabalhos que transitavam entre a videoarte e a produção comercial para a televisão. Esses trabalhos foram essenciais para o campo da experimentação dessa época, para Mello as produtoras se intersectavam pela “proposta de novas formas de pensar o vídeo e a televisão, e a associação de

práticas estéticas e políticas em seus trabalhos. Elas tinham a dimensão criativa de interação com o espaço público, relacionando o espaço comum social à intervenção nas mídias.” (2008, p. 103). As duas produtoras encerraram as atividades ao final da década de 1980, deixando um legado importante para artemídia brasileira e influenciaram tanto a televisão, cinema e publicidade, como as artes visuais com novas perspectivas nesse campo.

Em 1983, ocorre o I Festival de Arte Contemporânea Sesc VideoBrasil, o evento consistia em uma mostra que pretendia mapear e expor o que estava sendo produzido em videoarte pelos artistas da época. O festival, desde então, ocorre a cada dois anos, e deu origem a Associação Cultural VideoBrasil, ativa até os dias atuais. Essa associação surge com objetivo de colecionar obras de arte em vídeo e inicia suas atividades em 1991, oito anos após a primeira edição do festival. Na atualidade, a instituição se apresenta de maneira ativa nas discussões e atividades relacionadas com videoarte. Solange Farkas, fundadora da Associação Cultural Videobrasil, em conversa<sup>7</sup> que ocorreu na ocasião de abertura da exposição ”Memórias Inapagáveis – um olhar histórico no acervo videobrasil” ressalta a dificuldade de se pensar o vídeo no contexto em que surge a associação e quão urgente era fomentar essa discussão. Na época, não existia mecanismo institucional que preservasse essas mídias e legitimasse essa produção. Aponta também que a instituição teve o desafio de criar estratégias para tratar (preservação/ conservação) a obra no suporte vídeo e contextualizar a inserção do vídeo no circuito das artes visuais. Atualmente, o acervo da instituição é composto por mais de 3000 trabalhos de artistas nacionais e internacionais, sendo o acervo alimentado, em parte, pelos artistas que participam do festival e que são convidados a doarem os trabalhos para a coleção da associação.

Eder Santos e Sandra Kogut são dois artistas que participaram do movimento incentivado pelo Videobrasil e que, juntamente com outros nomes, se destacaram em suas produções das décadas de 1980 e de 1990. Ambos buscaram explorar novas poéticas e se aprofundar na discussão a respeito da natureza da imagem e da expansão da linguagem e seus códigos. Atualmente, produzem ativamente nesse campo híbrido de linguagens. Sandra Kogut, na década de 90 passa ampliar sua produção para videoinstalações, sites, programas de televisão e cinema. Uma das obras que teve

---

<sup>7</sup> A entrevista encontra-se completa no site da Videobrasil, na qual Solange Farkas, comenta diversos outros assuntos sobre a gestão e história da Associação e de como se desenvolvem os trabalhos realizados. Disponível em: <[http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1794019/Acervo\\_Videobrasil\\_Estrategias\\_de\\_Ativacao\\_Memorias\\_Inapagaveis](http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1794019/Acervo_Videobrasil_Estrategias_de_Ativacao_Memorias_Inapagaveis)>. Acesso em: 22 jan 2016.

grande repercussão foi a denominada *Parabolic People* (1991). Esse trabalho antecedeu discussões sobre um universo em rede e globalizado, que depois viria a ser posto em pauta com a difusão da internet e da telefonia móvel. No final do século passado, Eder Santos começou a realizar um trabalho “mais diversificado, baseado em videoperformances intermídia, videoinstalações, programas de TV, videoclipes e cinema”. (MELLO, 2008, p. 109) Santos, com essa mescla de linguagens, levantou questões a respeito da instabilidade de um universo digital eletrônico, que se apresenta de forma inicial na época, gerando novas tensões.

Eder Santos foi precursor, na década de 1990, de processos multisensoriais, que acontecem até a atualidade. São trabalhos performáticos, “apresentações de imagens criadas especialmente para a poesia e a música, geradas de forma conjunta, em tempo real, e apresentados em grandes auditórios e teatros.” (MELLO, 2008, p. 159). Essas produções irão impulsionar e se desdobrar nas experiências de VJs no Brasil. Segundo Mello (2008):

(...) o trabalho produzido pelos VJs – denominado como vídeo ao vivo, video-performance em tempo presente, *veejaying*, ou *live images* (imagens vivas, ou imagens ao vivo, de acordo com Luiz duVa) – diz respeito à manipulação/ edição de imagens em tempo real, sob a lógica do improviso. O trabalho dos VJs responde às demandas e estratégias a que recorrem os artistas em torno de novas modalidades de fruição e apresentação do vídeo, já que é a partir de novas condições de linguagem que essa prática artística se instaura. (MELLO, 2008, p. 154)

Na transição da década de 1990 para o século XXI, as mudanças e inovações tecnológicas se intensificam e continuam a permear as manifestações artísticas. O vídeo, por apresentar um potencial intrínseco latente de transição e adaptação às diferentes linguagens e suportes, torna-se mais presente nessas produções. Dessa forma, o vídeo se legitimou nas artes visuais, por meio dessas mídias digitais. Essas expressões artísticas buscaram e buscam a desconstrução da linguagem e estética do vídeo e conseqüentemente a constante expansão da poética da arte em vídeo, causando em diversos trabalhos essa tensão dos limites da própria mídia.

A comunicação em rede, com intenso compartilhamento de informações e o avanço acelerado de novas tecnologias, do século XXI, influenciaram ainda mais os limites e a desconstrução da linguagem do vídeo. As produções artísticas que envolvem o audiovisual em seus processos de criação ganham novas perspectivas e formatos. Mediante as web câmeras, *smartphones*, projetores, aplicativos, etc. as nuances da aparição do vídeo nas narrativas se expandem. Como explana Mello (2008) sobre essa

mídia:

(...) passa a ser um campo desterritorializado e nômade de linguagem, figura entre as diversas linguagens envolvidas no processo sógnico das novas tecnologias de comunicação, deixa de se apresentar como elemento de apreensão estética e funde-se de forma colaborativa a outras estratégias discursivas. (...) O vídeo deixa de ser visto eminentemente como um produto audiovisual e passa a colaborar em funções discursivas mais abertas, gerando situações de compartilhamento audiovisual com ações artísticas de outra escala, complexidade, dimensão e natureza. Trata-se do vídeo diluído no espaço híbrido virtual e sua convivência em diferentes circuitos midiáticos. (MELLO, 2008, p.198)

As instituições museológicas fazem parte da legitimação de obras em vídeo dentro do circuito da arte. Porém, desde seu surgimento, em meados da década de 1950, essas obras vêm engendrando reflexões acerca dos processos básicos dessas instituições. As produções artísticas em vídeo vivenciam as características de uma mídia em constante mutação, que se apresenta em um formato híbrido, desmaterializado, efêmero e processual. Por evidenciarem essas qualidades, a inserção da videoarte, nos acervos museológicos, tem provocado tensões e desafios nas etapas de aquisição, conservação, preservação e comunicação dessas coleções para instituições. Cabe aos museus - que se interessam por obras dessa tipologia - uma reflexão e uma reformulação de suas atividades, visando uma adaptação às demandas desses movimentos artísticos.

No presente trabalho, buscou-se obras que envolvessem a poética do vídeo em seus processos de criação. A pesquisa investigou a presença de videoarte, priorizando as tipologias de videoinstalação e videoperformances, no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Nos trabalhos de videoperformances, a câmera é inserida como um elemento participativo na poética da obra, bem como o corpo performático. O olhar da máquina possibilita uma observação diferente da ação do corpo, que vai além do registro, se constitui como parte da poética da obra, é parte ativa do processo de construção da expressão artística. A linguagem do corpo dialoga com a do vídeo. “ corpo e a máquina são ao mesmo tempo contexto e conteúdo, interpenetrando-se construção de significados” (MELLO, 2008, p. 145). Além de participar como recurso estético, o vídeo media o acontecimento e o espectador. Dentro desse processo o vídeo e o corpo são encarados como suportes para a elucidação e transmissão de ideias e conceitos, nesses projetos, ambos são entendidos como campos de experiência estética.

As videoinstalações são trabalhos artísticos que se caracterizam por

possibilitarem a imersão do espectador na obra como parte ativa ao processo de expressão da obra. Além dessa qualidade, esses trabalhos expandem não somente o espaço, mas também o limite do campo videográfico. O vídeo, assim, bem como o espectador, atua representando um elemento formador da poética do trabalho. Segundo Mello (2008):

Ao ativarem no vídeo mecanismos de representação videográfica associados à ação, ao ambiente e a eventos simultâneos de presentificação no tempo, transportam a proposição artística para uma experiência híbrida, fazendo com que qualidades estéticas do vídeo, antes resumidas ao gesto contemplativo e aos limites da percepção audiovisual, sejam ampliadas em questões relacionadas ao documental da arte, ao ambiente arquitetônico e em ações de cunho interativo do corpo. (MELLO, 2008, p. 188)

Essas obras se constituem como geradoras de ambiguidades não somente no campo museológico, mas também no universo da própria arte. Como são tipologias que tem o efêmero como qualidade essencial essas obras originam expansões durante seu processo. Além das inquietações próprias advindas do deslocamento dessas manifestações quando inseridas no espaço museal, conjuntamente com muitas desses trabalhos ainda surgem outra questão, quanto a produção de registros – típico desses trabalhos – e qual o que eles significam para as instituições museológicas e para os artistas. Há muitos registros de performances e instalações, ou seja, de obras dessas modalidades, porém que em sua origem, não visavam a participação do meio videográfico como parte integrante de sua poética, e que mesmo nesse contexto geraram um produto audiovisual.

Esses vídeos produzidos a partir dessas obras causam e tensionam conflitos, para os museus e artistas, ao que tange os limites dessas obras de arte contemporâneas. Alguns artistas consideram esse registro apenas como documentação, vestígios do trabalho realizado e outros o encaram como elemento formador de sua obra, uma expansão de seu processo criativo. Diante dessas questões as instituições se vêem em situações complexas dentro de seus processos.

## CAPÍTULO 2 – A PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

O Museu do Estado, atualmente denominado Museu Paulista da Universidade de São Paulo, foi o provedor do acervo inicial de três instituições: Pinacoteca, Museu de Zoologia e o Museu da Universidade de São Paulo. A diversidade observada no acervo do Museu Paulista se devia a sua intenção de ser um museu enciclopédico, ao gosto dos gabinetes de curiosidades. Em 1905, parte desse acervo se destinou a Galeria de Pintura do Estado – Pinacoteca, que se localizava em uma sala no edifício da instituição Liceu de Artes e Ofícios.

A Pinacoteca consiste no museu de arte mais antigo da cidade de São Paulo, e apresenta como missão<sup>8</sup>:

(...)constituir, consolidar e ampliar, estudar, salvaguardar e comunicar um acervo museológico, arquivístico e bibliográfico de artes visuais, produzido por artistas brasileiros ou intrinsecamente relacionado com a cultura brasileira, seus edifícios e memórias; visando o aprimoramento da experiência do público com as artes visuais, e o estímulo à produção e ao conhecimento artístico.

Seu acervo inicial era composto por 26 pinturas advindas do Museu do Estado. Essas pinturas eram de autoria de artistas reconhecidos que residiram ou produziram na cidade, como Almeida Júnior, Pedro Alexandrino, Oscar Pereira da Silva, Antônio Diogo da Silva Parreiras, Pedro Weingartner, Benjamin Parlagreco, Antônio Ferrigno e Berthe Worms (ARAÚJO, 2005).

Em 1911, a Pinacoteca foi regulamentada pela Lei nº 1271. Nessa lei, já eram expostas as preocupações da instituição, como a preservação das obras, exibição, e a intenção de ter um núcleo educativo e pesquisa ativos, voltados, principalmente, para o público de estudantes de artes. Neste mesmo ano, logo após a regulamentação, foi realizada a primeira grande mostra da cidade de São Paulo e da instituição - I Exposição de Belas Artes. A exposição teve duração de um mês e contou com trabalhos de artistas de São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul, sendo que algumas das obras foram adquiridas pelo governo para compor a coleção da própria Pinacoteca. (AMARAL, 2006)

A mostra inicial da Pinacoteca impulsionou uma gama de atividades que viriam a ser realizadas no espaço e vinculados a ele, além das exposições, em 1912, iniciou-se um programa denominado Pensionato Artístico, realizado pelo governo do Estado de

---

<sup>8</sup> Essa descrição está no site da instituição. Disponível em: < <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=534&c=1004&s=0&friendly=institucional&video=false>>. Acesso em: 19 de mai de 2016



São Paulo, cujo objetivo era o incentivo, por meio de bolsa, a artistas paulistas que visassem o aperfeiçoamento de suas técnicas na Europa, tendo como contrapartida a doação de trabalhos originais realizados no período em que estavam participando do programa, fora do Brasil. Entre esses artistas foram beneficiados nomes como Anita Malfatti e Victor Brecheret, que apesar de suas práticas artísticas, na época do Pensionato, serem voltadas para a academia, se destacaram por já dialogarem com as mudanças presentes entre alguns jovens artistas e jornalistas. Duas das obras doadas a Pinacoteca por esse processo foi “Tropical” (1917) (Anita Malfatti) e “Carregadora de Perfume” (1923) (Victor Brecheret), obras que apresentam importância significativa dentro do movimento modernista. (ARAÚJO, 2005).

Os anos que se seguiram, apesar de dinâmicos no campo das artes, consistiram em uma fase de turbulência para a Pinacoteca, devido a questões político sociais que aconteciam no país. O espaço do Liceu foi ocupado por outras atividades e a coleção da Pinacoteca acabou por ser distribuída em outras instituições da cidade de São Paulo, o que quase culminou em sua extinção. Durante esse período de instabilidade, no ano de 1932, a Pinacoteca do Estado foi vinculada a Escola de Belas Artes de São Paulo, sofrendo influência das vertentes conservadoras da academia, apesar de sua participação ativa no momento inicial do modernismo. Essa postura conservadora acabava por distanciar da instituição os artistas que se interessavam por novas práticas no universo das artes. (AMARAL, 2006). Somente em 1947, a Pinacoteca retornaria ao edifício de sua origem, na Praça da Luz, onde se estabilizaria até a atualidade.

As personalidades que ocuparam o cargo de Diretor da Pinacoteca fizeram com que a história da instituição e de sua coleção fosse se construindo e se moldando de acordo com as vertentes ideológicas seguidas por cada um. A partir de 1965, houve uma maior dinamicidade no exercício da diretoria do museu, o que possibilitou mudanças na gestão e na política de aquisição da Pinacoteca.

Em 1967, Delmiro Gonçalves, jornalista e crítico, assumiu a direção do museu e promoveu uma atualização na coleção, adquirindo obras modernistas, abstratas, primitivas e contemporâneas; o que se seguiu nas gestões seguintes. Em 1975, Aracy Amaral se tornou Diretora da Pinacoteca e traçou um projeto para o museu, principalmente para a política de aquisição de obras. A partir desse momento a prioridade da Pinacoteca seria adquirir trabalhos que pudessem preencher espaços na representação da produção do país, com o objetivo de um dia a instituição apresentar um panorama completo da arte brasileira. Além disso, iniciaram-se atividades para o

público, como aulas de desenho e outras iniciativas de exposição e comunicação como o “Destaque do mês”, que expunha uma obra do acervo no salão principal com biografia do artista e texto curatorial da Diretora, e também o projeto “Proposta do mês”, que consistia em convidar um artista para realizar uma exposição temporária com duração de um mês (AMARAL, 2006). Durante a década 70, em sua gestão, Aracy Amaral se empenhou em abrir possibilidades para a aquisição de obras de artistas contemporâneos dos anos 60 e 70 (ARAÚJO, 2005).

O acervo da Pinacoteca de São Paulo, no decorrer de sua história, foi se formando por meio de doações (particulares e de artistas), compras, transferências e associações com a iniciativa privada. Porém, como dito anteriormente, essas aquisições foram se construindo de acordo com as diretrizes adotadas ao longo das direções da instituição. A esse respeito, Marcelo Mattos Araújo, museólogo, que exerceu a função de Diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo no período de 2002 a 2012, aponta que:

A presença de obras de arte nos acervos dos museus é habitualmente vista como um fenômeno natural que dispensa maiores explicações ou justificativas. Um olhar indagador, porém, ao se deter sobre a aparente banalidade do ingresso de uma obra, pode identificar processos carregados de sentidos, que envolvem múltiplas e dinâmicas relações sociais. Artistas, colecionadores, agentes do poder público, obras e instituições transformam-se em personagens singulares de um universo complexo, carregado de valores e visões, que se entrecruzam em um determinado momento e passa, dali em diante, a associar-se numa relação permanente, porém fluida e cambiante. São tensões que estimulam a reflexão sobre o papel do museu no processo de recepção e consagração da obra de arte e, por extensão, na vida contemporânea. (ARAÚJO, 2005, p. 51)

A Pinacoteca iniciou sua coleção com o foco nas obras que representavam a produção acadêmica e com uma vertente regionalista. Porém, devido à ausência de uma política de acervo durante décadas, a instituição em diversas ocasiões acabou por receber doações sem sentido para o seu propósito de colecionismo. Após a gestão de diretores como Aracy Amaral ficou mais clara o norte das aquisições de trabalhos e da formação do acervo e fez-se um plano claro para a incorporação de obras baseado na representatividade da produção das artes visuais brasileira.

O acervo da Pinacoteca, atualmente, é composto por aproximadamente onze mil itens e encontra-se dividido em: Artístico, Bibliográfico e Arquivístico. O acervo Artístico é composto por obras de artes visuais, com as quais a instituição se propõe a representar a produção brasileira, não excluindo trabalhos de outros países, porém não

sendo essa a sua prioridade de aquisições.

Desde a década de 70, a Pinacoteca voltou sua atenção para a produção de arte contemporânea. Em sua plataforma online a Pinacoteca relata que “passou por uma marcante transformação assumindo-se, gradativamente, como um museu de arte contemporânea, comprometido com a produção de seu tempo, com destacada presença no cenário artístico do País.”<sup>9</sup>

Com a intenção de participar de forma ativa da produção, divulgação e debates sobre a produção contemporânea, foi iniciado, em 2003, o “Projeto Octógono de Arte Contemporânea”, com a instalação do artista italiano Mario Merz. Esse projeto se realiza na área central do edifício da Pinacoteca e desde seu surgimento apresenta reapresentações de obras importantes ou projetos artísticos inéditos feitos para o espaço. Uma das obras que foi reapresentada no projeto foi *Contemplação Suspensa* do artista Rubens Mano, que será abordada na análise dessa pesquisa.

As atividades no Octógono da Pinacoteca se iniciaram na gestão do Diretor Marcelo Mattos Araújo, que em participação no “Seminário Internacional Museu e Arte em Questão”, em Porto Alegre, no ano de 2005, concedeu uma entrevista<sup>10</sup> ao Instituto Iberê Camargo, na qual detalhou melhor a intenção da proposta. Nessa conversa, o então Diretor Araújo explicou que o objetivo do projeto era o de estabelecer uma ponte com a produção contemporânea, por meio de artistas convidados a realizar um projeto de instalação específico para o espaço ou pela reapresentação de obras consagradas, que tivessem relevância histórica para a arte contemporânea. Em mesma entrevista, Marcelo demonstrou sua preocupação com a preservação das tipologias dos trabalhos requeridos pelo projeto:

Já a preservação de arte contemporânea é uma discussão muito complexa, é um grande desafio para os museus. Toda essa área de preservação, sempre se desenvolveu a partir dos suportes mais tradicionais, tela, papel e os materiais mais habituais para a produção escultórica. E, agora, com essa produção contemporânea toda diversificada, que começa a partir da segunda metade do século 20, encontra desafios muito grandes. Quando a gente vai pensar em instalações, happenings, em trabalhos imateriais, que tem apenas um suporte físico de documentação, ou mesmo obras que são feitas com materiais perecíveis, enfim, é todo um universo conceitual muito complexo, que vem ocupando os museus do mundo todo.

<sup>9</sup> Os dados relatados estão disponíveis no site da instituição. Disponível em: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacotecapt/default.aspx?mn=534&c=1004&s=0&friendly=institucional&video=falso>>. Acesso em: 10 mar 2016.

<sup>10</sup> A entrevista completa encontra-se no site do instituto Iberê Camargo. Disponível em: <<http://www.iberecamargo.org.br/Site/revista-lugares/revista-lugares-entrevistas-detalhe.aspx?id=1404>>. Acesso em: 05 de mar 2016.

O Diretor ainda apontou possíveis caminhos, que nos próximos anos seriam seguidos pela instituição conjuntamente com outras propostas de preservação e citou o que já estava sendo realizado na época:

A Pinacoteca desde quase dois anos, graças ao apoio da VITAE, está participando de um projeto internacional, chamado INCCA (*Internacional Network for Conservation of Contemporary Art*), uma rede de museus no mundo todo, que desenvolve uma reflexão e um trabalho sistematizado de investigação dessa questão de preservação de arte contemporânea a partir de um conceito, hoje em dia reconhecido como sendo fundamental para esse trabalho, que é o da coleta de depoimento dos artistas a respeito da intenção, dos procedimentos de confecção da obra e de suas intenções. Eu digo intenção, porque muitas vezes, faz parte da intenção do artista que as marcas da passagem do tempo fiquem registradas na sua obra. Outras vezes, na produção contemporânea, essa é uma questão que para o artista não tem nenhuma importância, ao contrário, são obras que poderiam ser “refeitas” dentro da orientação dada pelo artista. Então, o INCCA vai justamente criando uma base de dados que fica disponível dentro dessa rede para conservadores e restauradores do mundo todo, com esses depoimentos dos artistas, que buscam identificar essas intenções e já encontrar nessas indicações parâmetros para os eventuais trabalhos de restauro e de conservação que sejam necessários posteriormente. Isso tudo acoplado com ações de reflexão e de encontros. Para nós isso tem sido uma experiência nova, mas que tem sido extremamente útil, rica, que está também sendo ampliada para outras instituições no Brasil e que oferece um caminho interessante para um desafio que é realmente muito, muito grande.

O “Projeto Octógono de Arte Contemporânea” foi bem-sucedido e é realizado até a atualidade. Por meio da realização de suas mostras possibilitou-se a montagem e a reapresentação de obras importantes e significativas para a cena das práticas artísticas contemporâneas.

Como pode-se observar a Pinacoteca do Estado de São Paulo foi aos poucos se interessando em colecionar e expor trabalhos de arte contemporânea, porém as características dessas obras, como já afirmava Marcelo Mattos Araújo, em 2005, na entrevista citada anteriormente, permaneceriam confrontando os processos museológicos dos museus de arte. Diversas questões são levantadas a partir do momento em que essas obras, de tipologias e poéticas variadas adentram o espaço do museu, seja como parte do acervo, seja como exposição temporária. As instituições se deparam com situações que não eram vivenciadas quando sua coleção era composta por objetos de arte com materiais e técnicas – pintura e escultura - cujos procedimentos de preservação e comunicação estavam preestabelecidos por teorias museológicas já consolidadas.

A Pinacoteca do Estado de São Paulo apresenta um acervo que se caracteriza por sua heterogeneidade e por seu número significativo de peças - em torno de onze mil itens atualmente<sup>11</sup> - sendo que muitos desses trabalhos são emblemáticos para a representação da história da arte visual brasileira. A política de aquisição de obras, desde a década de 70, foi norteadada pela intenção de apresentar um panorama mais completo possível sobre a produção das artes plásticas do país. Na atual direção, Tadeu Chiarelli, em entrevista<sup>12</sup> concedida ao jornal Estadão quando assumiu a direção (2015), fala sobre sua visão para sua futura gestão no museu, e ressalta que acredita no trabalho de diretores que o antecederam e na missão que a Pinacoteca adotou no decorrer de sua história, em suas palavras, o diretor comenta: “acreditar em lacunas é acreditar em uma história da arte linear, o que não é meu caso. Mas uma atitude profissional, é respeitar quem veio antes de você. É preciso respeitar, estudar, criticar a narrativa consolidada no Museu, mas não serei eu quem vai mudá-la”. O Diretor reafirma sua postura em outra entrevista, com a revista Select, Tadeu Chiarelli comenta que:

(...) quando aceitei o convite para vir para cá, resolvi manter uma atitude já assumida por mim em outras experiências profissionais ligadas à direção de museus: ter o acervo já existente na instituição como parâmetro para a sua ampliação. Porque nesse momento que vivemos hoje, em que você tem uma total aceleração de vertentes e tendências, além da voracidade da própria indústria cultural, se a instituição não tiver uma perspectiva potente e sólida, ela pode se perder nesse vácuo da novidade pela novidade.<sup>13</sup>

Quando Chiarelli iniciou sua gestão na diretoria da Pinacoteca, em 2015, o interesse em expandir a presença de obras de arte contemporânea, no acervo, já era tratado como uma demanda necessária antiga que em partes estava sendo cumprida pela instituição há alguns anos. No entanto, as tipologias das práticas artísticas contemporâneas apresentam-se de formas múltiplas em seus materiais, técnicas e processos, gerando, em algumas situações, resultados muitas vezes imprevisíveis para os museus. Tendo em vista essa diversidade, Chiarelli declarou, em entrevista para a revista Select, quais seriam as prioridades iniciais em sua gestão, indicando como objetivos investir em trabalhos de artistas contemporâneos afrodescendentes e na fotografia contemporânea.

<sup>11</sup> Dado disponibilizado no site da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacotecapt/default.aspx?mn=534&c=1004&s=0&friendly=institucional&video=falso>>. Acesso em: 15 mar 2016.

<sup>12</sup> A entrevista completa encontra-se no site do jornal Estadão. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,novo-diretor-da-pinacoteca-tadeu-chiarelli-fala-sobre-planos-de-sua-gestao,1672071>>. Acesso em 10 de jan 2016

<sup>13</sup> A entrevista encontra-se no site da revista Select. Disponível em: <http://www.select.art.br/tadeu-chiarelli-territorios-de-uma-colecao/>>. Acesso em: 3 jan 2016.

A intenção de se debruçar sobre a representatividade da arte negra dentro da Pinacoteca surgiu também por questões levantadas por Emanuel Araújo, que ocupou o cargo de Diretor antes de Chiarelli, no período de 1992 a 2002. O diretor comenta que:

Para tornar mais complexa a questão, hoje em dia o Brasil conta com excelentes jovens artistas negros que, na minha opinião, questionam padrões estabelecidos do que o senso comum acredita ser a arte contemporânea brasileira, tornando a situação positivamente intrincada. A partir daí, comecei a pensar numa exposição que fizesse a revisão desses problemas dentro do contexto do acervo da Pinacoteca, e que esse estudo para a exposição me ajudasse a direcionar um eixo da ampliação do acervo.<sup>14</sup>

Quanto a atenção ao núcleo de obras fotográficas da Pinacoteca, o interesse da atual direção se direciona para as produções que tensionam o limite sobre o que é fotografia e como ela se apresenta. Tadeu Chiarelli afirma a necessidade de uma recatologia das obras que existem no acervo, que, no período da entrevista, se aproximava de 700 itens e demonstra o interesse na aquisição de obras híbridas que dialoguem com outras práticas artísticas e que possam comunicar a fotografia de uma forma expandida.

É isso o que eu desejo: tensionar os próprios conceitos e limites da arte e da fotografia a partir de bons trabalhos. Não me interessa competir com o IMS, num universo que ele domina tão bem, mas oferecer ao público da Pina outras possibilidades de entender a fotografia num campo mais ampliado, contaminado pela vida e pela própria arte.<sup>15</sup>

Além dessas metas, o Diretor pretendia dar continuidade a dois projetos iniciados por Ivo Mesquita, o qual ocupou o cargo antes de Tadeu Chiarelli assumir. Uma das propostas era voltadas para a história da Pinacoteca, e culminou em uma mostra realizada no início de 2016 que visava demonstrando a importância do museu para a história da arte. A outra proposta consistia em um convite para refletir a influência da gestão de cada diretor na construção da Pinacoteca e sua coleção.

O museu tem estado mais aberto e disponível para fomentar a aquisição de obras de arte contemporânea e participar da discussão que permeia a produção em geral. A busca dessa pesquisa em questão, realizada no espaço da Pinacoteca, priorizou obras que, assim como o núcleo de fotografia almejado pelo atual Diretor Chiarelli, também evidenciassem e tensionassem os limites do que do que é denominado vídeo e como ocorre a trajetória dessas obras dentro da instituição, diante de procedimentos de

<sup>14</sup> A entrevista completa com o Diretor atual da Pinacoteca do Estado de São Paulo encontra-se no site da revista Select. Disponível em: <http://www.select.art.br/tadeu-chiarelli-territorios-de-uma-colecao/>. Acesso em: 3 jan 2016.

<sup>15</sup> A entrevista encontra-se no site da revista Select. Disponível em: <http://www.select.art.br/tadeu-chiarelli-territorios-de-uma-colecao/>. Acesso em: 3 jan 2016.

preservação e comunicação.

## 2.1 A videoarte no acervo da Pinacoteca

O acervo de videoarte na Pinacoteca do Estado de São Paulo não é extenso, apesar da intenção (citada anteriormente) do museu em adquirir obras de arte que contemplassem as produções brasileiras e as representasse. São quatro os trabalhos encontrados dessa tipologia de produção artística.

Para a atual pesquisa, entrou-se em contato com a responsável do Núcleo Acervo Museológico da instituição, Fernanda D'Agostino, para se ter acesso a documentação das obras. Durante a visita à instituição, fui recebida por Gabriela R. Pessoa de Oliveira, que também faz parte do Núcleo Acervo Museológico, e por Camila Vitti Mariano, no Núcleo de Conservação e Restauro.

Durante a visita agendada, Gabriela R. Pessoa de Oliveira me recebeu no Núcleo Acervo Museológico e disponibilizou a documentação das obras “Yano-a” (2005), “Contemplação Suspensa” (2008), “A banda dos Sete” (2010) e “A casa” (2007). Logo após a análise de documentação, segui para o núcleo de Conservação e Restauro, no qual pude observar os itens que foram adquiridos pela Pinacoteca durante a aquisição das obras. No local, foi possível também assistir aos vídeos integrantes das videoinstalações investigadas por essa pesquisa.

A documentação de cada produção artística, que foi disponibilizada durante a visita ao núcleo Acervo Museológico, era composta de maneira variada, sendo diferenciada de acordo com cada obra. Todos os trabalhos apresentavam em comum a ficha catalográfica rascunhada a lápis e digitalizada<sup>16</sup> em banco de dados. Dentre outros documentos acessíveis à pesquisa, estavam termos de aquisição, atestados de autenticidade<sup>17</sup> – cedidos pelas galerias representantes dos artistas - , fotos das obras e correspondências (e-mails e cartas) trocados entre os artistas e a instituição.

A Pinacoteca utiliza para gerenciar a documentação museológica de seu acervo o *software* Donato, um banco de dados gerido pelo Instituto Brasileiro de Museus -

<sup>16</sup> As fichas das quatro obras tratadas por essa pesquisa estão em anexo em sua versão digitalizada.

<sup>17</sup> Os atestados de autenticidade foram disponibilizados pela Galeria que representa os artistas e que realizaram a o processo de aquisição das obras juntamente com a Pinacoteca. Durante a defesa dessa pesquisa a Professora Doutora Ana Lúcia de Abreu Gomes chamou a atenção sobre como garantir a autenticidade dessas obras. Essa é uma questão importante quando os trabalhos que estão em questão consistem em obras de arte contemporânea, visto que o conceito de autenticidade que pautava trabalhos tradicionais ou modernos, não se encaixam mais para manifestações artísticas contemporâneas. Para Freire “conceitos como unicidade, perenidade, autoria, autenticidade e autonomia da obra de arte perdem sentido” (FREIRE, 2004, p. 60).

IBRAM. As fichas de catalogação das coleções do museu são geradas pelo programa, para a maior parte do acervo, o Donato cumpre bem as demandas necessárias para uma catalogação, porém, apesar de ter sido desenvolvido com ao intuito de também atender a demanda dos museus que possuem trabalhos de práticas de arte contemporânea, o banco de dados apresenta algumas dificuldades com algumas tipologias dessa produção. (SILVA, 2013)

As fichas catalográficas acessadas das obras requeridas apresentam seis principais divisões para preenchimento, são elas: Ficha Publicada, Partes, Autoria, Referências Bibliográficas, Exposições e Movimentação. Os campos dos tópicos Ficha Publicada e Partes são detalhados e de grande importância, principalmente para a tipologia das produções artísticas contempladas por essa pesquisa.

Em cada divisão da ficha de catalogação, há campos para preenchimentos específicos. Em Ficha Publicada estão presentes os campos nº de registro, destaque do acervo, obra revisada, nº de inventário, coleção, museu, nome do objeto, título, título da série, nº da série, título de inglês, título em espanhol, título para etiqueta, cópia, impressor/fundição/fabricante, editor, nº de edição, material/técnica, dimensões variáveis, pesquisa, temas, subtemas, forma de aquisição, doador/vendedor, nº do processo, data de aquisição, valor de compra, valor de seguro, ex-proprietários, localização fixa, trainel/gaveta/estante, escola/grupo cultural, movimento, estilo, observações e texto para etiqueta. Na divisão Partes, os campos são controle, nome do objeto, assinada, transcrição da assinatura – onde, marcada – onde, datada – onde - data, data atribuída, localizada – onde - local, outras inscrições, material/técnica, descrição formal, localização atual, estado de conservação - data da última avaliação, fotografia – negativo – dispositivo – restaurada, dimensões, moldura, base e *passe partout*. As outras divisões (Autoria, Referências Bibliográficas, Exposições e Movimentação) não apresentam subdivisões para o preenchimento.

Vale ressaltar que nenhuma das quatro obras em questão foi classificada como videoinstalação e sim como instalação, apesar da tipologia estar bem delimitada, principalmente pelos artistas. O Donato, sistema de banco de dados utilizado pela Pinacoteca, oferece como opção o termo “Instalação” para o campo “Coleção/ Classe”. Dessa forma, as quatro obras trabalhadas nessa pesquisa pertencem a coleção de instalações. Somente no campo “Material/Técnica” que a instituição detalhou quais foram os itens recebidos pelo museu durante a aquisição das obras. Além disso, na divisão “Partes”, o museu detalha e especifica cada um desses itens. Para cada uma das



peças que compõe o que foi recebido pela instituição há um espaço para a descrição no campo em “Material e Técnica” de cada parte específica da obra.

A primeira das quatro obras a ser adquirida pelo museu foi, no ano de 2006, foi “Yano-a” (2005). O trabalho tem autoria de Cláudia Andujar, Gisela Mota e Leandro Lima. Cláudia Andujar<sup>18</sup> é uma fotógrafa renomada de nacionalidade suíça, naturalizada brasileira, a artista vive no Brasil desde a década de 50. Nos anos 70, a fotógrafa recebeu uma bolsa da Fundação *Guggenheim* para estudar a etnia dos índios Yanomami, o que consistiu no impulso inicial de uma relação profunda entre o processo criativo de suas obras e seu engajamento com a luta por essa etnia. Recentemente, foi inaugurado uma sala para parte da produção da fotógrafa no museu Inhotim<sup>19</sup>.

Os outros artistas que realizaram o trabalho, conjuntamente com Andujar, são Gisele Mota e Leandro Lima<sup>20</sup>. Artistas contemporâneos, ambos formados em artes visuais pela Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP-SP. Os artistas trabalham juntos em seus projetos e trazem para muitos de seus trabalhos a poética do audiovisual, apresentando-a em diversos formatos.

A obra “Yano-a” consiste em uma videoinstalação realizada em 2005, cuja aquisição ocorreu por meio de doação dos artistas para o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. No site dos artistas Gisele Mota e Leandro Lima, pode-se encontrar um registro<sup>21</sup> da obra montada para a exibição e a descrição dos itens componentes do trabalho. Além disso, está disponível na plataforma a descrição do trabalho que relata o diálogo entre as expressões artísticas de cada um dos integrantes para realização do projeto:

Yano-a foi desenvolvida a partir da apropriação de uma fotografia em preto e branco de uma maloca Yanomâmi incendiada, realizada em 1976 por Claudia Andujar. Buscamos atualizar o instante em que essa imagem foi registrada. De maneira analógica criamos um movimento a partir das distorções geradas pela refração dessa fotografia ao ser projetada através de uma camada de água em constante movimento, essa distorção emula o crepitar do fogo e as refrações de calor que sobem do solo, nos recolocando exatamente diante do momento em que essa maloca se perpetua queimando. Em outra composição, um projetor

<sup>18</sup> Dados buscados e encontrados no site do Itaú Cultural, que possui um glossário e informações sobre artes visuais. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18847/claudia-andujar>>. Acesso em: 11 set 2015.

<sup>19</sup> Em 2015, a Instituição Inhotim inaugurou uma sala permanente dedicada ao trabalho de Cláudia Andujar. O espaço exibe 400 fotografias realizadas pela artista entre os anos de 1970 e 2010. Nesse período a artista realizou esse trabalhos fotográficos na Amazônia brasileira e com o povo indígena Yanomami. Essas informações foram buscadas no site da instituição Inhotim. Disponível em: < <http://www.inhotim.org.br/blog/inhotim-inaugura-galeria-claudia-andujar>>. Acesso em: 29 dez 2015.

<sup>20</sup> Site dos artistas Gisela Mota e Leandro Lima. Disponível em: <<http://www.aagua.net/>>. Acesso em 01 jan 2016.

<sup>21</sup> No site dos artistas Gisela Mota e Leandro Lima, encontra-se um registro da obra “Yano-a” (2005) montada, nele pode-se observar a instalação da forma como ela deve ser apresentada. Disponível em: <<http://www.aagua.net/Yano-a>>. Acesso em: 18 mar 2016.

adiciona, sobre a imagem original, o registro animado das chamas extraído dos fotogramas que documentaram o evento e que estavam guardados pela artista.<sup>22</sup>



**Fig. 1** Obra “Yano-a” (2005) montada. Foto disponível no site dos artistas Gisela Mota e Leandro Lima.

---

<sup>22</sup> Descrição da obra “Yano-a” no site dos artistas. Disponível em: <<http://www.aagua.net/Yano-a>>. Acesso em: 03 mar 2016.



**Fig. 2** Perspectiva da obra “Yano-a” (2005) vista de frente. Fotografia retirada do site dos artistas Gisela Mota e Leandro Lima.



**Fig. 3** Obra “Yano-a” (2005) vista pela lateral. Fotografia disponível no site dos artistas Gisela Mota e Leandro Lima.

Na ficha de catalogação de “Yano-a” (2005), alguns aspectos são relevantes para o entendimento da trajetória das obras de videoinstalação na instituição. Um deles é, como dito anteriormente, a classificação da obra como instalação e não como videoinstalação, devido a própria limitação do sistema de catalogação. No campo “Pesquisa”, pertencente à divisão “Ficha Publicada”, foram organizados alguns subcampos sobre essa obra, são eles: Data, Nº de edição, Material/Técnica, Montagem e Informações complementares. Ao que se refere ao subcampo “Data”, a instituição ressaltou que durante o processo de catalogação, a realização da obra Yano-a foi posta como 2005, porém chama a atenção que, apesar de adotar essa data para a execução da videoinstalação, a fotografia da artista Cláudia Andujar, que compõe parte da produção artística, foi executada em 1974. A fotografia foi incorporada ao processo criativo para a realização da videoinstalação. Nesse subcampo da ficha de catalogação a instituição aponta:

Pesquisa – Data de aquisição: corresponde a data de publicação da doação no Diário Oficial do Estado de São Paulo.

- Data: a imagem de Claudia Andujar que originou a obra está no acervo com o RM 6328 e data de 1974. No certificado emitido pela Galeria Vermelho (São Paulo, SP, em 15 de junho de 2005, anexado à ficha catalográfica) consta a data de 1974/2005. Apesar de constarem duas datas, optamos por considerar como data de realização da presente obra apenas a última (2005).

As informações contidas no subcampo “Material/Técnica”, o qual também está contido no campo “Pesquisa”, ainda na divisão “Ficha Publicada”, são importantes de se destacar. Nele, a instituição define quais itens foram recebidos pelo museu, no processo de doação dos artistas e quais são as especificidades quanto ao material de cada um. Ademais, a Pinacoteca informa a existência das instruções para a montagem da obra

caso a mesma venha a ser apresentada. No texto do subcampo consta:

- Material/ Técnica: observamos que foram catalogados como Partes da obra, e incluídos como Material/ Técnica, apenas os materiais entregues pelos autores, necessários à integridade do trabalho. Os demais materiais que compõe a instalação devem ser fornecidos pela própria instituição na ocasião de montagem da obra. São eles: água, dvd player, projetor de vídeo, retroprojetor, tela de projeção em tecido de 300 x 186 cm, ventilador e mesa de ferro. A mesa deverá ser construída segundo as instruções de montagem localizadas no laudo do Núcleo de Conservação e Restauro. Nas instruções existem também especificações para os materiais do vídeo, projeção e retroprojeção. As especificações das partes incluídas na catalogação encontram-se a seguir: 2/6, o suporte em plástico para a impressão a laser trata-se de um acetato, mais resistente à luz do retroprojetor; 3/6, filtro vermelho modelo Supergel Rosco # 27 medium Red; 4/6, o DVD encontra-se armazenado em caixa de plástico original dos autores e contém arquivo de vídeo com instruções de montagem de 3 minutos e 21 segundos, formato UDF, 140 MB; 5/6, o armazenamento em caixa de plástico original dos autores e contém arquivo em vídeo de 42 minutos e 26 segundos, formato UDF, 2,45 GB. Existem cópias dos DVDs das partes 4/6 e 6/6 na Reserva Técnica junto à obra.

Ainda no campo “Pesquisa”, o subcampo “Montagem” indica instruções para a apresentação da obra:

- Montagem: Existem instruções de montagem junto ao laudo do restauro, arquivado no Núcleo de Conservação e Restauro, além de DVD (parte 4/6) contendo vídeo explicativo. Para detalhes dos materiais catalogados, observar, especificações no texto acima. Ainda sobre a montagem, ver entrevista concedida pelos artistas ao INCCA (International Network for Conservation for Contemporary Art) em 28 de março de 2013.

Além da ficha de catalogação, os outros documentos referentes a “Yano-a” (2005) eram: duas cartas enviadas a Cláudia Andujar pelo Diretor da Pinacoteca Marcelo Mattos Araújo, uma de 2005 e outra de 2006, nas quais ocorre, respectivamente, o envio do catálogo da mostra “100 anos da Pinacoteca – a formação de um acervo” e de um exemplar do livro “Pinacoteca – 100 anos – destaques do acervo”; uma autorização Patrimonial, de 2005, para utilização da imagem de outras obras de Andujar no livro “Pinacoteca – 100 anos – destaques do acervo”; o termo de doação da obra “Yano-a” (2005), de 2006; Correspondência enviada a Cláudia Andujar pela Pinacoteca, em 2005; e a ficha catalográfica à lápis com as mesmas informações que estão contidas na versão digitalizada.

A segunda obra de videoinstalação a ser adquirida pela Pinacoteca foi “Contemplação Suspensa” (2008) do artista Rubens Mano. O trabalho foi comprado

pelo Governo do Estado de São Paulo, em 2013. Rubens Mano<sup>23</sup> nasceu em São Paulo e formou-se na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos. Realizou seu Mestrado na Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo – USP. Além disso, estudou fotografia, o que influenciou bastante sua produção. Atualmente, é considerado um artista multimeio e seu processo criativo é permeado por questões sobre o espaço urbano, e pela poética da imagem, seja por meio da fotografia ou por outros dispositivos visuais.

A obra “Contemplação Suspensa” (2008), atualmente, faz parte do acervo da Pinacoteca. O trabalho foi executado por meio de um convite do Museu a Rubens Mano, a proposta consistia na realização de uma instalação para o espaço do “Projeto Octógono de Arte Contemporânea” da instituição. No Museu, o trabalho esteve em exposição entre 27 de julho e 5 de outubro de 2008. Além disso, a videoinstalação participou da 28ª Bienal de 2008 e da mostra “30x Bienal”, em 2013. A crítica e curadora de arte Thais Rivitti, descreveu a obra:

O trabalho foi pensado em duas frentes. O artista criou uma estrutura no topo do hall de distribuição do museu (conhecido como octógono) feita de madeira, redes de nylon e cabos de aço, uma espécie de plataforma com certo grau de instabilidade: como uma ponte pênsil que partia de uma das bordas do espaço e terminava abruptamente avançando um pouco mais da metade do caminho que conduziria a outra borda, deslocava-se um pouco conforme as pessoas pisavam sobre ela. A segunda frente do mesmo trabalho era um vídeo que mostrava uma imagem aérea da cidade de São Paulo, captado de um helicóptero. O vídeo registrava um trajeto que partia da zona norte e cruzava a cidade rumo à zona sul. O vídeo, em looping, era exibido numa televisão embutida num painel e se encontrava de costas para a entrada principal do octógono. Assim, à primeira vista, o espaço parecia estar vazio. (RIVITTI, 2009, p.7)

A autora também aponta uma busca pela perspectiva do espectador quando imerso na estrutura da videoinstalação “Contemplação Suspensa” (2008). Tal perspectiva era intencional do artista, e se fazia clara quando se observava os ângulos fotográficos buscados por Rubens Mano no vídeo pertencente a obra. Essa interação do público com seus trabalhos era requerida pela linguagem utilizada em suas produções artísticas. Rivitti analisa:

De forma análoga, a estrutura construída no topo do octógono se articulava também por meio de uma distância que mantinha em relação ao solo. Mas, nesse caso, era uma distância vivida e não apenas observada pelo público. Enquanto o vídeo mostrava uma trajetória retilínea e uniforme, calculada e traçada pelo artista, a trajetória na

<sup>23</sup> Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13718/rubens-mano>>. Acesso em: 20 jan 2016.

plataforma era mais errante, dada pelo corpo do próprio visitante: ele poderia ir e vir quantas vezes quisesse, olhar para baixo, para cima, não completar todo o percurso... Quando os visitantes percorriam alguns metros na estrutura pênsil, a experiência da instabilidade, a sensação de estar a muitos metros do chão, a visão totalmente inédita do espaço e a vertigem da situação geravam uma experiência da distância totalmente diferente da que tinham com o vídeo.(RIVITTI, 2009, p.9)



**Fig. 4** Obra de Rubens Mano, “Contemplação Suspensa” (2008), montada no espaço do Octógono da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotografia retirada do artigo “ Uma obra para museu.” da autora Thais Rivitti.

Em palestra<sup>24</sup> realizada no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP São Carlos, em 2012, Rubens Mano explica o processo de criação do projeto da obra e afirma que “a principal dimensão, o que me interessava era a construção desse corpo instável dentro da estrutura estável do museu”.

<sup>24</sup> A palestra completa do artista encontra-se no site do instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP. Disponível em: <<http://repositorio.iau.usp.br/handle/RIIAU/50>>. Acesso em: 20 mar 2016.



**Fig. 5 Detalhe do vídeo componente da obra “Contemplação Suspensa” (2008). Fotografia retirada do site da Bienal do Estado de São Paulo.**

Na ficha catalográfica de “Contemplação Suspensa” (2008), sua classificação também consta como instalação e detalha que o item comprado pela Pinacoteca foi um HD externo com dois arquivos digitais. Algumas informações relevantes novamente se localizam no campo “Pesquisa”, que nesse caso foi dividida nos subcampos: Data de aquisição, Material/ Técnica, Dimensões, Ex-proprietário, Montagem, Nº de edição, Obra, Partes, Exposições e Bibliografia.

As indicações necessárias para a reapresentação da obra encontram-se descritas no subcampo “Montagem” (campo “Pesquisa”), nele estava descrito:

- Montagem: existem orientações anexadas a ficha catalográfica para a construção de um painel em tinta sobre aglomerado e alguns equipamentos precisarão ser adquiridos para a exibição da obra, sendo: alto falantes, computador e monitor de 60 polegadas. Conforme informações técnicas da empresa Maxi responsável pela última montagem da obra “30 X Bienal”, Fundação Bienal de São Paulo, 2013, enviadas por e-mail, são recomendados os seguintes equipamentos, especificações e marcas “Macbook Pro A1297; Processador Intel Core i& 2.8 GHz; 4 GB de memória RAM; Placa de vídeo Nvidia Gforce GT 330 M 512 MB; SSD de 256 GB; 1 monitor LED 60 polegadas SONY (3D BRAVIA), KDL-60EX725; 2 caixas acústicas Bose Freespace”.

As informações citadas no subcampo acima, que foram enviadas por e-mail, decorrem de uma solicitação de informações realizada pela coordenadora de acervo Fernanda D’Agostino sobre a montagem da obra. Em meio aos documentos analisados por essa pesquisa, constavam três e-mails com esse propósito, todos datados do ano e 2014.

Em outro subcampo intitulado “Obra” (campo “Pesquisa”), consta a descrição do item que foi comprado pelo Governo do Estado de São Paulo. Está escrito no campo:

- Obra: foi entregue pela Galeria Millan, São Paulo, SP, 1 (uma) caixa em cartão contendo um HD externo da marca SONY, com um arquivo executável de vídeo de extensão “.mov”. Existe também um arquivo em PDF com instruções para montagem do painel em aglomerado gravado no mesmo HD externo. Observar que foi informado à Secretaria de Estado da Cultura que a obra é composta de vídeo e painel, no entanto, o painel descrito deverá ser construído a partir das instruções entregues. A informação não foi retificada junto à Secretaria de Estado de Cultura até o presente momento (setembro de 2014), no entanto os dados da obra foram corrigidos no livro de tombo e ficha catalográfica, pendente apenas a correção no BD-SEC.

Ainda no campo “Pesquisa”, a Pinacoteca informa, no subcampo “Partes”, que optou por descrever apenas o HD externo, pois só ele foi entregue no processo de aquisição da obra, e indica que serão necessários outros elementos para a exibição da obra.

Os outros documentos que foram disponibilizados para a análise pela Pinacoteca, além da ficha catalográfica final e os e-mails, citados anteriormente, foram: fotografia da obra montada; dois certificados de autenticidade provindo da Galeria Millan; planta do projeto do trabalho; e ficha catalográfica à lápis, com as mesmas informações da versão digitalizada.

A obra “A Banda dos Sete” (2010), de Sara Ramo, consiste na terceira obra de videoinstalação adquirida pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, no ano de 2014. A aquisição foi feita por meio de doação dos Patronos da Arte Contemporânea da Pinacoteca<sup>25</sup> com mediação da Associação Pinacoteca Arte e Cultura – APAC. Sara Ramo nasceu em Madri, em 1974. Atualmente, alterna sua localização entre Belo Horizonte e Madri, produzindo seus trabalhos nas duas cidades. Suas produções apresentam uma interação entre as linguagens das artes visuais e o cinema. A obra em questão, por exemplo, participou de Mostra Competitiva de curtas e média metragens do Cine Esquema Novo, em Madri, no ano de 2011. Em entrevista a Cine Esquema Novo, a artista descreve o processo criativo da obra:

A Banda dos 7” nasceu de uma velha ideia, um projeto que tinha escrito para uma bolsa na Espanha, mas que não saiu. Começou com a obsessão do muro, o muro como tela e os músicos passando ao longo do muro. Estava imaginando como seria aquela banda da pequena vila que toca nos dias de festa, como na música do Chico, mas na minha cabeça era uma banda sem espectadores, uma banda que tocava por tocar. Conversando com alguns amigos músicos, a questão da melodia e ritmo

---

<sup>25</sup> Os Patronos da Arte Contemporânea é um grupo de doadores de obras de arte formado em 2006 pela APAC. A participação dos integrantes é voluntária e iniciada por meio de convite da Pinacoteca para pessoas envolvidas com a produção contemporânea, exceto marchands de arte ou galeristas. OS voluntários que aceitarem o convite possuem liberdade para opinar sobre alguns processos de aquisições da instituição.



começou a tomar mais importância, eles perguntavam se eu pensava em instrumentos de vento ou de metal, em como ia acontecer o descompasso...

Trabalhei com Ivan Canteli, que foi o diretor musical, e essa troca é que foi realmente interessante, pois além de compor a melodia, me ajudou a pensar em música, que é uma matemática que eu tentava embaralhar a partir de conceitos como Fuga ou Canon, e isto era novo para mim. Ao fazer o vídeo, era importante fazer coincidir a música e a imagem, tínhamos que organizar a bagunça para dar pautas aos músicos. O vídeo funciona como uma caixa de música, como uma espécie de eterna repetição aleatória. E é importante nele a ideia do funcionamento de um grupo e suas individualidades, e nisto a formação de uma banda funciona como um catalisador perfeito.<sup>26</sup>

O trabalho forma-se a partir de um vídeo de duração de aproximadamente 21 minutos, projetado em uma tela, dentro de uma sala a prova de som. O curioso dessa obra é que além de transitar entre as linguagens cinematográfica e das artes visuais, o vídeo está disponível na plataforma online de compartilhamento *YouTube*, no canal da Galeria Fortes Vilaça<sup>27</sup>.



**Fig. 6** Frame do vídeo “A Banda dos Sete” (2010). Fotografia retirada do site do Festival Cinema Novo.

No subcampo “Montagem” (do campo “Pesquisa”), da ficha de catalogação de “A Banda dos Sete” (2010), a Pinacoteca descreve o processo necessário em caso de exibição da obra. O texto diz que:

- Montagem: segundo e-mail de Juliana Ayres, da Galeria Fortes

<sup>26</sup> A entrevista completa com a artista está presente no site do festival Cinema Novo. Disponível em: <<https://cineesquemanovo.wordpress.com/2011/04/11/entrevista-sara-ramo-realizadora-de-%E2%80%99Ca-banda-dos-7%E2%80%99D/>>. Acesso em 01 jun2016.

<sup>27</sup> Filme completo da obra. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=HfREs6PUoO0>>. Acesso em: 20 mar 2016.

Vilaça, São Paulo, SP, enviado em 16 de maio de 2014, o DVD é apenas uma cópia de demonstração e para exibição da obra deve ser usada a cópia gravada no HD externo, existe também a possibilidade de ser feito um DVD blue-ray a partir do arquivo do HD externo, uma sugestão para aparelho de projeção é o Barco DP2K-105x projetor. Outras especificações são: som 5.1 (cinco caixas acústicas profissionais com um Subwoofer), receptor 5.1 com cabo óptico, sugestão da marca JBL; tela de projeção de quadro; sala à prova de som; a dimensão da projeção pode ser variável, mas idealmente deve ser de 169 x 300 metros; a sala deve ser completamente escura.

Vale ressaltar que os itens que foram entregues a Pinacoteca, no processo de aquisição da obra, consistem em uma caixa que continha um DVD com arquivos digitais de cópia de exibição, um HD externo, também com arquivos digitais e um cabo USB. As outras estruturas necessárias para uma possível reapresentação da obra são indicadas nas instruções da ficha catalográfica e há necessidade de serem providenciadas pela instituição.

Os documentos disponibilizados acerca da obra de Sara Ramo, que puderam ser analisados conjuntamente com a ficha catalográfica digitalizada, durante a visita ao acervo da Pinacoteca, são: Foto da obra montada, Certificado de autenticidade provindo da Galeria Fortes Vilaça e a ficha de catalogação à lápis (comum a todas as obras observadas). Vale ressaltar que o e-mail trocado entre a Pinacoteca e a Galeria Fortes Vilaça não estava presente entre a documentação observada por essa pesquisa.

A mais recente aquisição de obras de videoinstalação que estão catalogadas no acervo artístico da Pinacoteca do Estado de São Paulo é “A Casa” (2007), de Maurício Dias e Walter Riedweg<sup>28</sup>. Os artistas realizam seus trabalhos juntos desde 1993, Dias nasceu no Rio de Janeiro e formou-se em artes plásticas, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Riedweg, por sua vez, tem nacionalidade suíça e estudou na Academia de Música de Lucerna. A dupla “Mau Wal”, como se auto denominam, se conheceu na Suíça, na Basiléia, durante a estadia de 12 anos Maurício Dias, no país. Desde o encontro, os dois desenvolveram uma produção artística conjunta. Atualmente, ambos residem no Rio de Janeiro em uma casa ateliê<sup>29</sup> no bairro de Santa Tereza.

<sup>28</sup> As informações sobre os artistas encontram-se no site da Associação Videobrasil. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/38557>>. Acesso em 20 mar 2016.

<sup>29</sup> Informação encontrada na revista Select, na qual encontra-se a entrevista dos artistas. Disponível em: <<http://www.select.art.br/atelie-e-a-rua/>>. Acesso em: 20 mar 2016.



**Fig. 7** Videoinstalação “A Casa” (2007) montada vista de frente. Fotografia disponível no site Arte Sur.

Em seus trabalhos, a dupla busca uma poética em situações cotidianas e também a representação da alteridade, na qual, o outro se evidencia, mas como uma proposta que apesar de consistir em personagens, podem ser entendidos como reflexos de quem os vê. Em entrevista<sup>30</sup> ao site UOL, em 2007, os artistas falaram sobre a influência desse processo de busca em suas produções. Walter Riedweg discorre sobre essa qualidade de suas obras conjuntas com Dias e expressa com a frase “Tudo que não sou eu me interessa” essa intenção. Os artistas ainda explicam que essa interação representa o eterno espelhamento nas relações, e afirmam que interessa a eles essa característica dentro do processo criativo de suas obras e para atingirem tal propósito optaram por utilizar o vídeo como linguagem de suas expressões artísticas.

“A Casa” (2007) foi doada a Pinacoteca por mediação da APAC. Esteve em exposição no período de 03 de setembro a 07 de outubro, no ano de 2012, na mostra “Arte Contemporânea Brasileira: aquisições recentes da Pinacoteca de São Paulo”. Os itens recebidos pela instituição foram cinco DVDs com arquivos digitais e um vinil adesivo. Para uma possível exibição, foi observado, na documentação disponibilizada pelo museu, que a instituição detalhou o processo necessário para a realização da

<sup>30</sup> A entrevista completa dos artistas sobre seu processo criativo e suas obras encontra-se disponibilizada no site UOL. Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/u7koy1tz917d/batepapo-uol-com-mauricio-dias-e-walter-riedweg-04021A336EC8819326?types=A>>. Acesso em: 20 mar 2016.

remontagem da obra, em exposições futuras. No subcampo “Montagem” (do campo “Pesquisa”) da ficha de catalogação, foram descritas as seguintes instruções:

- Montagem: Para a montagem da obra é necessário a providência de equipamentos específicos para cada parte. De acordo com e-mail enviado pela Galeria Vermelho, São Paulo, SP, no dia 28 de setembro de 2014, são necessários 3 monitores de tamanhos diferentes, 42” para o vídeo “fachada”, 36” para o “biblioteca” e 21” para o “piscina” todos com saídas HDMI para os três respectivos leitores de Blue-ray e apenas dois DVDs portáteis, se possível, também em tamanhos diferentes de 10” e 9” para as partes “corredor” e “atelier”, respectivamente, de tecnologia atualizada para sustentar qualidade HD. Para não deixar os equipamentos a mostra na instalação é necessária a montagem de uma parede de 300 x 500 cm ou 300 x 600 cm, onde o adesivo de vinil deverá ser colocado. O e-mail impresso com essas informações está anexado à ficha catalográfica.

Além dessa descrição, a instituição possui o arquivo em PDF da plotagem em vinil adesivo, caso haja necessidade de reimprimir a planta baixa. Porém, não se encontrou discriminado na documentação como esse arquivo foi inserido na Pinacoteca. Não está definido se no processo de aquisição o arquivo estava inicialmente em algum suporte ou se foi posto diretamente para a rede da Reserva Técnica da Instituição, onde se encontra atualmente. Essa localização do arquivo em PDF é discriminada no subcampo “Partes” do campo “Pesquisa”, no espaço de preenchimento que se refere à parte 1/6 - correspondente a planta baixa impressa no adesivo vinílico.

As instruções para a exibição da obra, descritas no subcampo “Montagem” da ficha catalográfica, foram obtidas por meio de troca de e-mails entre a Pinacoteca e a Galeria Vermelho. Nesses e-mails, Gabriela R. Pessoa de Oliveira, do Núcleo Acervo Museológico, disponibiliza, para Olívia Reschofsky da Galeria Vermelho, informações advindas de correspondência com os artistas, sobre o processo de remontagem da obra. No e-mail a representante do Núcleo de Acervo Museológico da Pinacoteca diz:

Olá, Olívia, tudo bom?

Conversei com o Maurício e com o Walter que me passaram o seguinte:

Essa imagem / projeto que mostra 3 monitores portáteis se refere à essa montagem que foi feita aí na Pinacoteca por ocasião da exposição de apresentação de novas aquisições do museu. Nessa ocasião, o trabalho foi montado com tempo curto de produção, por isso ajustes foram feitos para adequar tempo e execução.

A prerrogativa que eles passam é a do projeto de montagem

É claro, no entanto, que adaptações podem ser feitas ocasionalmente por pessoas com repertório para tanto. Leia-se aqui, curadores ou profissionais que atuem diretamente em definição de montagem de exposição

No texto abaixo, Maurício Dias esclarece a montagem correta do trabalho e lista as possíveis adaptações.

Aparelhos corretos:

3 monitores de tamanhos diferentes (42” fachada, 36” fachada e 21” piscina). Com saídas de HDMI para 3 respectivos leitores blue ray e apenas dois DVDs portáteis, se possíveis também de tamanhos diferentes de 10 “ e 9 “ou dois de 10” de tecnologia atualizada para sustentar a qualidade HD da imagem. Tamanho do Plotter de 2m x 4m colocado sobre uma parede de 3x5 ou 6m de extensão, devendo os aparelhos ser posicionados conforme o memorial descritivo, ao longo da altura média de 1,5m do chão. Essa parede maior do que o plotter tem o papel de esconder os aparelhos por trás de si. Podem haver variações de tamanho (LIMITADAS entre 3m e 6m de tamanho horizontal) p/ mais ou para menos nesse trabalho, mas sempre deve ser guardado a proporção entre plotter x vídeos. Assim como sempre devem ser utilizados monitores cujas saídas sejam HDMI, seus leitores sejam Blue Ray e que os DVDs portáteis utilizados sejam de boa qualidade porque todos os 5 vídeos têm qualidade HD. As atualizações técnicas de aparelhos podem, ou melhor, devem acompanhar o desenvolvimento do mercado. Sendo assim, um curador ou organizador de exposições tem a capacidade de selecionar os monitores necessários para a formatação do trabalho dentro desses limites.

Quanto ao documento utilizado pelo Odiros na montagem da obra, é o que tá anexado.

A obra é outra, mas por se tratar da mesma série, o procedimento é o mesmo.

Espero que assim fique claro. Por favor não hesite em nos procurar se sobrarem dúvidas.

Obrigada,  
Gabriela Rodrigues<sup>31</sup>

Além da ficha catalográfica digitalizada e do e-mail, disponibilizado acima, os outros documentos analisados durante a visita a Pinacoteca referentes à obra “A Casa” (2007), dos artistas Maurício Dias e Walter Riedweig, foram: quatro fotografias do trabalho; a planta baixa (em tamanho reduzido) que faz parte da videoinstalação; um certificado de autenticidade provindo da galeria representante dos artistas; o e-mail com as perguntas feitas pela Galeria Vermelho que originou a resposta da Pinacoteca exposta anteriormente e a ficha catalográficas à lápis, com as mesmas informações contidas na sua versão digital.

Durante a análise dos documentos específicos de cada uma das quatro obras, foi observado que, tanto o preenchimento das fichas catalográficas, bem como a destinação – para qual núcleo foi encaminhado - dos itens recebidos no processo de aquisição, não

---

<sup>31</sup> E-mail disponibilizado junto à documentação da obra “A Casa”.

seguiram um procedimento padrão para nenhuma das obras em questão.

Durante conversa<sup>32</sup> com Gabriela R. Pessoa Oliveira, foi informado que para aprimorar a catalogação de expressões artísticas contemporâneas que não se enquadram nas fichas apresentadas ou que engendram dúvidas recorrentes durante as atividades de documentação, a Pinacoteca havia adotado um novo formato de ficha catalográfica. O novo modelo<sup>33</sup> começou a ser utilizado no final do ano de 2014 e estava em processo de adaptação. As divisões e campos da ficha<sup>34</sup> mais atual são idênticos aos da anterior, exceto pelo campo “Material/Técnica”. Esse campo foi subdividido em: Material/ Técnica (informação para legenda), Material/ Técnica (obra em acondicionamento) e Material/ Técnica (elementos de apoio).

A coordenadora do Núcleo Acervo Museológico, Fernanda D’Agostino, explicou os campos criados na ficha, via e-mail, quando questionei qual seria a intenção dos novos espaços para preenchimento:

Para responder à questão, utilizarei alguns excertos de nosso manual de catalogação que descreve os campos.

**Informação para legenda:** corresponde à plena visualização da obra no momento de sua exibição ao público.

**Obra em acondicionamento:** descreve os elementos que foram entregues ao museu no momento da aquisição da obra e que estão sendo mantidos e conservados em reserva técnica, com a ressalva de que alguns elementos poderão ser substituídos ao longo do tempo, poderão ser provisórios ou excedentes.

**Elementos de apoio:** elementos ou ações que serão necessários para fazer determinada obra funcionar ou ser instalada adequadamente, mas que não necessariamente são considerados como parte da obra.<sup>35</sup>

Vale ressaltar que, apesar do uso da ficha ter se iniciado em 2014, até o momento da visita a Pinacoteca do Estado de São Paulo, a atualização da catalogação das quatro obras de videoarte tratadas nessa pesquisa ainda não havia sido realizada. Porém, foi informado por Gabriela R. Pessoa de Oliveira que era de interesse da instituição adotar a nova catalogação para todas as obras de arte contemporânea e que o processo de mudança abarcaria as tipologias que requeressem os campos adotados pela ficha, justamente para auxílio nas metodologias museológicas adotadas nessas obras.

---

<sup>32</sup> Essa conversa foi realizada durante a visita solicitada pela pesquisa à Pinacoteca do Estado de São Paulo.

<sup>33</sup> As fotos do novo modelo encontram-se em anexo.

<sup>34</sup> A fotografia da ficha completa encontra-se em anexo.

<sup>35</sup> E-mail trocado por mim e a coordenadora do núcleo Acervo Museológico da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

MATERIAL/TÉCNICA (informação para legenda)

RM

MATERIAL/TÉCNICA (obra em acondicionamento)

MATERIAL/TÉCNICA (elementos de apoio)

2 de 4

**Fig. 8 Parte da ficha catalográfica modificada recentemente pela Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotografia da autora.**

Após análise de documentos foi possível observar os itens componentes de cada obra, no núcleo de Conservação e Restauro da Pinacoteca, no qual fui recebida pela Camila Vitti Mariano. Todos os itens descritos nas fichas catalográficas – recebidos no processo de aquisição das obras – puderam ser observados. Foram disponibilizados também computadores para que os arquivos digitais e os DVDs fossem assistidos por mim.

Todos os dados coletados e explicitados, nesse capítulo e no anterior, apresentaram fundamental importância para fomentar a reflexão sobre a relação da Pinacoteca com a videoarte e expandir a discussão para os museus de arte que possuem essa tipologia de expressão artística em seus acervos.

### CAPÍTULO 3 – VIDEOARTE: UMA TRAJETÓRIA MUSEOLÓGICA

A utilização do vídeo como recurso artístico vem sendo recorrente desde os últimos anos da década de 1950. A partir desse período, a presença do audiovisual, altamente influenciada por avanços na fotografia, no cinema e na televisão, apresenta-se como um campo de expressão estético cada vez mais amplo. O vídeo traz intrinsecamente a sua poética híbrida características como a efemeridade e o imaterial. Essas qualidades ao mesmo tempo que o tornam uma linguagem artisticamente potente, geram desafios às instituições museológicas, quando essas se propõem a colecionar obras que contenham o audiovisual no desenvolvimento de seu processo criativo.

O início da inserção de obras contemporâneas em acervos museológicos brasileiros data dos anos de 1960 e 1970, coincidindo com o momento em que a formação das bases museológicas atuais das instituições estavam sendo estruturadas. A partir da década de 1980 os museus receberam incentivos financeiros<sup>36</sup> e passaram a realizar mudanças físicas que proporcionassem uma infraestrutura básica museológica. (SEHN, 2010). Segundo Sehn:

Grande parte das instituições museológicas brasileiras foram beneficiadas com a modernização e implantação de reservas técnicas, laboratórios de conservação e restauração, bibliotecas, espaços de exposição (sistemas de iluminação e segurança) e controle ambiental (ar condicionado). (SEHN, 2010, p. 55)

Apesar das mudanças em suas estruturas, os museus brasileiros de arte absorveram lentamente a produção de arte contemporânea. Um dos aspectos que contribuiu para essa inserção tardia foi a restrição de conhecimento dos profissionais em como lidar com determinadas tipologias de obras. Sobre o que diz respeito aos processos museológicos básicos – preservação, comunicação e pesquisa – essas obras desafiam, até os dias atuais, as instituições a refletirem seus procedimentos, devido às múltiplas possibilidades de criação desses trabalhos. Atualmente, algumas instituições museológicas buscam metodologias mais adequadas para o tratamento dessas produções, visando, dessa maneira, a construção de uma perspectiva futura mais estável e assertiva para a salvaguarda<sup>37</sup> e difusão dessas manifestações artísticas.

---

<sup>36</sup> Segundo SEHN (2010) duas das instituições que financiaram essas modificações nos museus foram a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo –FAPESP – e a Fundação Vitae. (SEHN, 2010)

<sup>37</sup> O termo salvaguarda foi usado intencionalmente visando o diálogo também com as ações aplicadas ao Patrimônio Cultural Imaterial. Na defesa do presente trabalho a Professora Doutora Ana Lúcia de Abreu Gomes ressaltou as convergências entre as atividades de preservação do imaterial tanto ao que diz respeito ao patrimônio cultural e ao objeto de estudo tratado pela pesquisa. Segundo Lima (2012) “O desejo por preservar extrapola a



As provocações encaradas pelos museus são diversas e estão ligadas diretamente ao fato de as obras de arte contemporânea não se limitarem mais ao objeto. A quebra do conceito de autonomia do objeto deslocou o valor das expressões artísticas do objeto físico para o processo. Dessa forma, as ações museológicas, que eram baseadas na preservação, comunicação e pesquisa do material da obra de arte, são desafiadas a repensarem seus formatos para abarcarem o caráter imaterial e processual dessas manifestações contemporâneas.

Essas situações vivenciadas pelos museus advêm desde a aquisição de algumas tipologias de obras de arte contemporâneas, até da sua apresentação ao público. Apesar de seus processos de criação diferirem, as problemáticas geradas por esses trabalhos, dentro das instituições, muitas vezes convergem nas causas e também nas soluções. Isso acontece devido a qualidade processual desses trabalhos, mas também pela infinidade de possibilidades de materiais e combinações com os quais as obras são criadas. Com as manifestações artísticas contemporâneas em vídeo são observados ruídos que derivam de seu deslocamento dentro do espaço museal, bem como ocorre com outras tipologias de expressões artísticas semelhantes. Magalhães (2013) comenta que:

Historicamente sabemos que as manifestações antiarte foram sendo absorvidas e integradas pelos museus e história da arte. As manifestações radicais que surgiram a partir de 1960 também acabariam por ser integradas nas instituições. Porém, como também foi discutido a sua integração foi amplamente desajustada. Tentaram fazer-se edições limitadas de vídeo VHS assinadas pelos artistas, nem sempre se percebeu a diferença entre ter cópias de exposições e direitos de propriedade sobre as obras, foram adquiridas obras em DVD ou outros suportes desadequados para a preservação, e muitas das vezes lesionou-se a integridade de obras através de formas erradas de exposição. Esta falta de padrões e procedimentos adequados para a preservação, e erradas, além de ter gerado desordem, fez com que alguns museus caíssem no risco de ilegalidades, e outras no risco da degradação das obras. E apesar da investigação e discussão científica que se tem centrado no tema, ainda hoje são poucos os museus que fazem reais esforços curatoriais e de preservação para uma correta gestão dessas obras. (MAGALHÃES, 2010, p. 182)

Atribuídos às obras de arte contemporânea em vídeo estão em questão reflexões

---

forma física do objeto, do território ou do exemplar patrimonializado. Preserva-se pelo interesse que suscita a representação culturalmente construída que tais signos-significações encerram e que é gerada no extrato da intangibilidade. A representação do imaterial, evidenciada nos traços mnésicos culturalmente construídos, estabelece os liames da contextualização como moldura para a imagem concreta, tangível, materializada do bem e instala-se como elemento interpretativo à forma cultural a ser estudada e salvaguardada.”. Esse conceito vai de acordo com a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da Unesco do ano de 2003: “Entende-se por “salvaguarda” as medidas que visam assegurar a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, incluindo a identificação, documentação, investigação, preservação, proteção, promoção, valorização, transmissão - essencialmente pela educação formal e não formal - e revitalização dos diversos aspectos deste patrimônio.”. Disponível em: <<http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>>. Acesso em: 09 jul 2016.

sobre a composição dessas obras. Primeiramente, sobre a reflexão em entender o que é a obra e conseqüentemente a isso em saber o que o museu está adquirindo no processo de aquisição do trabalho. Esses questionamentos engendram dúvidas sobre como preservar essas obras, o que preservar, para onde destinam-se as partes adquiridas da obra dentro dos museus (Reserva técnica ou Documentação), como realizar a exibição, etc. Dessa forma, compreender o processo artístico e quais elementos são fundamentais para a completude do trabalho torna-se indispensável para a realização das atividades museológicas. Por esses motivos, a participação do artista na complementação das atividades das instituições torna-se interessante e muitas vezes necessária para o cumprimento das ações dos museus. Sehn (2010) comenta que:

No caso específico de tais poéticas, os processos de aquisição, documentação, exibição e preservação, que compõem a rotina de uma instituição, não transcorrem em uma sequência tão linear, mas interligadas entre si, podendo, também, acontecer simultaneamente. Como consequência, a interdisciplinaridade de áreas afins e a colaboração mútua entre profissionais e artistas tornam-se condições para o sucesso de cada operação. (SEHN, 2010, p. 28)



**Fig. 9 Demonstração das possibilidades de trajetórias museológicas do vídeo quando adquiridas pelos museus de arte. Diagrama elaborado pela autora da pesquisa.**<sup>38</sup>

A Pinacoteca do Estado de São Paulo demonstrou um maior interesse em colecionar obras de arte contemporânea a partir do século XXI. Foram abertas novas perspectivas, sem deixar de seguir a linha da instituição em ter um panorama amplo da produção brasileira de artes visuais. No entanto, mesmo com esse maior empenho no

<sup>38</sup> O gráfico foi produzido pela autora da pesquisa por meio de observação e reflexão sobre os possíveis trajetórias de deslocamentos que uma obra de arte contemporânea em vídeo pode realizar quando é inserida no espaço museológico. Apesar de não consistir no foco da pesquisa muitas obras, vale ressaltar que muitas obras são encaminhadas para a biblioteca ou arquivos do museu, sendo desviadas das reservas técnicas dos museus.

processo de aquisição das expressões artísticas contemporâneas algumas tipologias ainda são escassas dentro do museu, como é o caso da videoarte.

Como citado e descrito no capítulo anterior, foram identificadas no acervo artístico da Pinacoteca, somente quatro obras de arte contemporânea em vídeo. Esses trabalhos serão a base para as discussões a seguir sobre as possibilidades e adaptações aos desafios gerados pela presença dessas manifestações de arte em vídeo inseridas em coleções de arte.

Vale ressaltar que, apesar das discussões e análises seguintes apresentarem um foco para obras de arte em vídeo, as problemáticas e soluções geradas pelo deslocamento desses trabalhos nos museus se assemelham às de outras manifestações de arte contemporânea. Até mesmo porque essas manifestações muitas vezes entrelaçam suas poéticas a fim de gerarem um único processo de criação. As obras encontradas na Pinacoteca servem de exemplo para esse fato, pois apesar de estarem classificadas como “Instalações” em suas fichas catalográficas, são videoinstalações e podem ser também denominadas de videoarte. O que nos faz observar a ocorrência de uma mescla de linguagens e conceitos para ser construído o significado artístico desejado.

Na atual pesquisa, priorizou-se destacar as discussões e análises sobre preservação (com ênfase nos processos de aquisição, documentação e conservação) e comunicação (com ênfase na exibição) das obras de arte contemporâneas em vídeo. O conceito de preservação e comunicação utilizado no trabalho se baseia em Ferrez<sup>39</sup> que apresenta as bases das funções exercidas pelos museus, ela comenta que:

Os museus, assim como a própria Museologia, estão voltados basicamente para a preservação, a pesquisa e a comunicação das evidências materiais do homem e do seu meio ambiente, isto é, seu patrimônio cultural e natural.

A função básica de preservar, *lato sensu*, engloba as de coletar, adquirir, armazenar, conservar e restaurar aquelas evidências, bem como a de documentá-las. A função de comunicar abrange as exposições, as atividades educativas, as publicações e outras formas de disseminar informação, enquanto que a de pesquisar está presente, em maior ou menor grau, em todas essas atividades. (FERREZ, 1994, p. 64)

A escolha de dar ênfase nesses processos foi baseada também na observação dos documentos disponibilizados pela Pinacoteca das obras de arte contemporâneas em vídeo e também pela pesquisa bibliográfica realizada referente ao assunto

---

<sup>39</sup> Optou-se, no trabalho em questão, uma definição das funções museais *lato sensu* para demonstrar as inquietações causadas pelas obras de arte contemporânea em vídeo sem especificações sobre processos museais. No entanto, durante a defesa dessa pesquisa, foi colocado pela Professora Marijara Queiroz a importância de ressaltar a importância de uma boa gestão nos museus ao que se refere às questões de musealização do acervo.

### 3.1 Preservação

A preservação constitui-se das ações de aquisição, documentação, conservação e restauração das aquisições que constituem o acervo da instituição museológica. Nesse tópico da pesquisa, foi dado ênfase aos processos de documentação e conservação da arte contemporânea, mais especificamente da videoarte. No entanto, cabe ressaltar que quando se trata de tipologias artísticas processuais, que apresentam a efemeridade e a imaterialidade como elementos de sua poética, as linguagens por muitas vezes se inter-relacionam para formar uma única proposta artística. Como pode-se observar nos quatro trabalhos encontrados na Pinacoteca.

A maioria dos museus inseriu lentamente a produção de videoarte em seus acervos. Salvo algumas exceções, como o caso do MAC- USP - comentado no capítulo anterior - a quantidade desses trabalhos em muitas instituições ainda é pouco representativa. Com isso, muitas obras não sobreviveram ao tempo, pois não foram acolhidas por instituições de memória. Matos relata que:

A escassa visibilidade institucional da primeira vaga de produção artística em vídeo teve como consequência o seu quase apagamento das narrativas da história da arte contemporânea. Será a partir dos anos 90, com a intensificação generalizada de produção artística em suporte tecnológico, que os museus iniciam um processo de recuperação de obras pioneiras, as integram nas suas coleções e, simultaneamente, procuram estratégias de coleção, preservação e apresentação das novas tipologias. (MATOS, 2014, p. 61)

Com o reconhecimento dessas produções os museus passaram a apresentar intenção em preservar essas obras. Esse fato gerou um processo complexo, pois ao mesmo tempo que as instituições passaram a adquirir esses trabalhos, a fim de comporem suas coleções, tornou-se evidente a dificuldade em aplicar os mesmos processos museológicos utilizados em produções tradicionais a essas manifestações artísticas. Sendo assim, a partir desse movimento de aquisição dessas obras, iniciou-se, embora que lentamente, uma busca por alternativas para uma melhor relação com essas expressões contemporâneas.

O processo de musealização realizado pelas instituições transforma a obra de arte. Com esse procedimento o museu a legitima como expressão artística e a insere no circuito de arte. Embora alguns grupos de artistas, em um passado recente, buscassem a não institucionalização de seus trabalhos, ou um enfrentamento direto à essas instituições, há algum tempo esse processo é encarado com interesse por ambos os

lados. Dessa maneira, coube aos museus traçarem novas estratégias perante os desafios gerados pela inserção dessas obras em seus acervos. Sobre essa reestruturação museológica, Freire (1999), aponta que:

Certo está que a valorização cria as condições de preservação na arte. No entanto, neste terreno de definições por fazer, onde as categorias tradicionais não podem mais abarcar as poéticas, preservar significa, fundamentalmente, dar inteligibilidade. Ou seja, inserir os mais diferentes trabalhos dentro de um contexto que lhes dê significado, compartilhar um pouco da espessura de seus propósitos simbólicos e conceituais. Nessa perspectiva, não é possível interrogar o significado dos trabalhos sem pensar a instituição que os legitima (ou não) como obras, que os redime do esquecimento. (FREIRE, 1999, p. 41)

Durante a execução da pesquisa foi possível notar que os métodos de preservação, tanto na documentação, como na conservação das obras, refletem a prática de processos museológicos aplicados a obras de arte fundadas na materialidade do objeto. A esses procedimentos estão sendo implementados arranjos para resolver as questões que fogem ao padrão estabelecido para os trabalhos de arte tradicionais, como pode-se exemplificar com o uso da nova ficha catalográfica da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Essas implementações apresentam sua importância na medida que representam uma abertura a mudanças e reflexões da instituição sobre suas práticas. No entanto, suscitam a pergunta: Não seria mais adequado pensar em novos sistemas museológicos para essas obras de arte?

Para as manifestações artísticas em vídeo, tornam-se evidentes as problemáticas geradas pela própria linguagem. Com o avanço da tecnologia e da cultura digital, a imaterialidade do vídeo transcendeu seus suportes. Ou seja, há uma dificuldade constante em definir em termos físicos o que é um vídeo. Esse processo ocorre com outras criações artísticas que transitam entre o tangível e o intangível, como é o caso da *webart*, por exemplo. Por isso, o processo de conservação dessas obras apresenta-se de maneira complexa. Vellossillo reflete que:

Os protocolos de conservação de arte contemporânea têm sido elaborados a partir de propostas de conservação de arte tradicional às quais se somaram as necessidades e singularidades dos novos materiais e das novas propostas artísticas. As coleções tecnológicas impõem novos desafios à conservação de obras realizadas em formatos e suportes em contínua evolução. A sobreposição de meios, ferramentas, estilos, formas e ideias dificultam uma leitura linear dessas obras e a aplicação de protocolos padronizados para analisar, compreender, conservar e expor um grande número de propostas atuais. Isso dificulta a gestão das coleções e a criação e aplicação de protocolos de atuação.

A evolução vertiginosa da tecnologia e o modo de uso desses recursos por parte dos artistas muitas vezes supera a capacidade de resposta de museus e coleções. (VELLOSSILLO, 2014, p. 137)

Com base nessas reflexões foi possível analisar a presença das obras de videoarte observadas na Pinacoteca, a partir de uma nova perspectiva. Encarando o fato de que é preciso, principalmente, abertura e disposição com outros profissionais para a construção de uma metodologia que seja eficaz na preservação e comunicação dessas manifestações artísticas.

### 3.1.1 Documentação

A documentação constitui um dos processos essenciais das instituições museológicas. Em acervos, nos quais o centro da atenção é a materialidade do objeto a função de documentar consiste em agregar informações sobre determinada peça. O parecer gerado sobre o objeto pelo documentalista deve conter o máximo de detalhes possíveis da pesquisa realizada pelo profissional. Os aspectos reportados na documentação são focados no objeto como elemento finito, sendo os dados intrínsecos<sup>40</sup> parte da obra e os extrínsecos<sup>41</sup> encarados como alheios ao processo de criação, porém com um valor de contexto documental do trabalho. Sobre a documentação museológica Barbuy (2008) comenta que:

o objetivo central do sistema de documentação não é a localização de objetos e imagens do acervo (como se localiza um livro em uma consulta em biblioteca, localização esta que já representa o acesso a seu conteúdo) ou criar instrumentos de acesso às informações sobre elas (como se faz nos arquivos), embora estes aspectos imprescindíveis estejam nele contemplados. O objetivo principal é constituir uma base ampla de informações, que alimente pesquisas e ações de curadoria, tanto da própria instituição como externas, e se alimente, por sua vez, das pesquisas realizadas sobre o acervo institucional ou em torno dele.(...) Por tradição, a maior dedicação dos curadores de museus – e muitas vezes ela é realmente imensa – se dá no estudo de cada peça ou coleção, organizando-se dossiês substanciais sobre cada uma delas mas sem que a maior preocupação resida, normalmente, em criar sistemas organizados para essas informações. Isto se deve, sobretudo, ao fato de que o principal desafio do curador de acervos materiais é justamente compreender os artefatos sob seus cuidados (e propiciar sua compreensão por terceiros), já que isto exige um profundo trabalho de decodificação e, para tanto, também, de um extenso rastreamento de informações tanto no que diz respeito à própria materialidade do objeto como às realidades orgânicas de que ele originalmente participou mas que lhe são extrínsecas. (BARBUY, 2008, p. 36)

<sup>40</sup> Propriedades intrínsecas são as ligadas aos aspectos físicos do objeto (tamanho, cor, peso, etc.).

<sup>41</sup> Propriedades extrínsecas são obtidas por meio de informações sobre o contexto da obra, essas informações não estão contidas no objeto e, portanto, exigem pesquisa para que possam ser conhecidas.

O processo de documentação museológica descrito por Barbuy cumpre bem as demandas do acervo, cujos objetos constituem o produto final. Com a inserção de obras de arte contemporâneas com características processuais, efêmeras e imateriais, essa função das instituições museológicas passou a ser desafiada em suas bases. Os museus ainda não estão acostumados a definir a musealização do intangível. Essa afirmação não significa que a porção material de algumas tipologias de obras de arte contemporânea não seja relevante, mas sim que o significado e a expressão estética não se esgota em sua materialidade. Sehn explicita que:

Se para as categorias mais tradicionais, os objetivos da documentação em conservação/restauração referem-se à documentação da condição física de um determinado objeto, a documentação de obras que apresentam novas relações com o espaço e que introduzem aspectos intangíveis, como luz, som, movimento, tato e olfato, necessitam de novos métodos de captura e registro. Os objetivos de uma documentação devem estar direcionados às perguntas elementares: O que documentar? Quando documentar? Quem documenta? Como documentar? Para quem documentar? Se estas questões apresentam baixo índice de complexidade quando se trata da documentação de objetos tradicionais, outros parâmetros de análise são requeridos no contexto de obras da arte contemporânea porque a documentação torna-se uma ferramenta poderosa não apenas no contexto da restauração, mas no contexto da preservação: documenta-se para armazenar, para deslocar, para transportar e para (re)exibir. (SEHN, 2014, p.257)

Sendo assim, diante dessa desmaterialização das produções artísticas, torna-se importante refletir e valorizar o processo das manifestações artísticas e o que ele significa. Levando em conta que cada aspecto da obra, seja ele tangível ou intangível apresenta probabilidade de ser um elemento essencial para sua realização. Todas as ideias e conceitos que contextualizam e cada componente material tem sua representatividade para a realização desses trabalhos artísticos. Para Magalhães (2013):

A criação de uma matriz que reúna informações sobre o significado da obra, os direitos que o museu detém, informações para exposição e informações para preservação, é fundamental. A documentação é a principal ferramenta que os museus têm ao seu dispor e ocupa um lugar tão importante quanto o da preservação de materiais. (MAGALHÃES, 2013, p.183)

No caso da Pinacoteca, observou-se que a catalogação das obras do acervo se apresentava de forma padronizada para todas as categorias de expressões artísticas, desde as tradicionais até as contemporâneas. Contudo, como citado no capítulo anterior, o uso de uma ficha catalográfica específica para obras de arte contemporânea havia sido

adotado ao final do ano de 2014<sup>42</sup>. Pode-se notar nessa ação da instituição que houve a percepção de uma demanda desses trabalhos por modificações em seu processo de documentação, e que embora, ainda inicial, essa mudança trouxe facilitações no processo de tratamento desses trabalhos.

A ficha antiga foi alterada somente no campo “Material/Técnica” para que o museu pudesse fazer uma distinção entre o que compõe a obra pronta para a exibição (Informação para a legenda), o que o museu adquiriu no processo de aquisição (Obra em acondicionamento) e se – caso haja exposição do trabalho – haverá necessidade de complementos de elementos materiais e imateriais, fora os existentes na reserva técnica (Elementos de apoio). Como foi notado nas fichas das quatro obras, muitas dessas descrições requeridas pela nova documentação eram descritas no campo “Pesquisa” da ficha antiga, gerando subcampos despadronizados para cada trabalho que exigisse maior atenção nessas questões.

Observou-se também que no preenchimento das fichas de catalogação das quatro obras, no campo “Pesquisa”, havia uma descrição sobre como montar a obra. Essa informação é de essencial importância para que essas expressões artísticas possam ser preservadas e comunicadas pelo museu. Os novos espaços de preenchimento da ficha catalográfica criados pela Pinacoteca abarcam justamente o detalhamento desse conhecimento. Por essa observação, emergiu o questionamento sobre o significado desse tópico na documentação, pois não é difícil observar que ele apresenta grande influência ao que diz respeito ao significado dessas manifestações artísticas. Sendo assim, se o campo “Montagem” é tão importante para o entendimento dos trabalhos, não deveria ser melhor desenvolvido na preservação dessas obras? As instruções sobre o processo de montagem das obras, provindas dos artistas não seriam também parte da obra? Com essas questões, constata-se que a utilização de um formato de documentação de expressões artísticas tradicionais em trabalhos processuais, efêmeros e desmaterializados tem gerado ruídos na organização desse processo museológico.

O artista tem papel fundamental nessa nova abordagem do processo de documentação museológica. No caso da Pinacoteca, observou-se que usualmente os artistas foram requisitados, com intuito de fornecer o conhecimento necessário para entender a estrutura da obra. Além disso, nas quatro videoinstalações há instruções obtidas diretamente dos criadores dos trabalhos, provindas no ato de aquisição. Há uma

---

<sup>42</sup> Informação disponibilizada por Fernanda D’Agostino (coordenadora do Núcleo Acervo Museológico da Pinacoteca do Estado de São Paulo) via troca de e-mail.



preocupação quanto a essas informações, pois essas expressões artísticas dependem desses conhecimentos para se construírem. Portanto, pode-se dizer que essas manifestações artísticas são compostas tanto dessas ideias quanto de alguns dos materiais entregues ao museu no momento da aquisição.

Um exemplo da participação direta dos artistas pode ser constatado na obra “A casa” (2007), na qual os artistas Maurício Dias e Walter Riedweg descrevem em correspondência como a obra deveria ser montada. Inclusive no email citado, os artistas fazem referência aos profissionais que poderiam tomar decisões, em casos de algum item essencial para a construção da videoinstalação não pudesse ser utilizado ou qualquer outro imprevisto passível de resolução.

As situações geradas pelas obras de videoarte e outras tipologias artísticas contemporâneas no espaço museal, podem ser encaradas como oportunidades para reflexão sobre as metodologias antigas e para a criação de novas alternativas em seus processos museológicos. Para Magalhães (2014):

(...) Isso significa que as práticas contemporâneas não são apenas em si mesmas o problema da catalogação: elas nos fizeram colocar novos problemas para o passado. Ou seja, por causa delas e por conta das questões que suscitam, vimo-nos engajados em elaborar novos critérios e metodologias de documentação, conservação e catalogação de acervos não contemporâneos. (MAGALHÃES, 2014, p. 38)

A colocação da autora embasa algumas das tendências em preservação das obras de arte que vem se construindo ao longo dos últimos anos. Nesses projetos, é comum observar a diminuição da linha que separa os processos envolvidos na preservação dessas expressões contemporâneas.

### **3.1.2 Conservação**

Como foi desenvolvido anteriormente a base da preservação que visava a integridade material da obra de arte foi posta em questão diante de obras de caráter processual e imaterial. A partir dessa desconstrução conceitual, a preservação museológica viu-se desafiada a repensar as formas de documentação e conservação que pudessem preservar o intangível proposto por essas expressões artísticas.

Diante desse quadro, ao longo dos últimos vem sendo desenvolvidas alternativas com intuito de renovar a relação com esses trabalhos de arte contemporânea. Nessas novas possibilidades, as ações entre documentação e conservação se inter-relacionam e muitas vezes confundem suas atribuições e resultados. Essa discussão sobre

perspectivas diferentes para a preservação da arte contemporânea vem sendo realizada em encontros, pelo mundo todo, entre profissionais interessados por essa questão. Nesses eventos, há a proposta de reflexão e produção de conhecimento sobre as metodologias utilizadas pelas instituições, principalmente, nos processos de documentação, conservação e apresentação.

Em 1972, no *Internacional Concil of Museums – ICOM* - ocorreram as primeiras discussões sobre materiais e técnicas utilizadas na arte moderna e contemporânea. Após esse evento, o ICOM passou a fomentar cada vez mais debates sobre conservação dessas manifestações artísticas.

No ano de 1977, em Amsterdã, aconteceu o Simpósio *Modern Art: Who cares?*, do qual teve como resultado publicações de curadores, conservadores, historiadores da arte, dentre outros. Os artigos publicados eram compostos por estudos de casos de artistas, temas sobre teoria da arte, ética sobre o direito dos artistas e do museu, documentação e conservação. Além disso, uma parte tratava sobre temas diversos, tais como a preservação e documentação de videoarte, problemas referentes à preservação de instalações de arte, métodos de registro, problemática da identificação dos materiais, discussões éticas, aspectos legais, etc. Desse encontro, engendrou o *Project Conservation of Modern Art*<sup>43</sup>, em 1995 (SEHN, 2010).

Um dos importantes resultados do simpósio também, foi início do Projeto INCCA - *International Network for the Conservation of Contemporary Art*, coordenado pelo *Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN)*, em Amsterdã. Esse projeto objetiva a produção e difusão de informação referentes as produções contemporâneas. Ele funciona como uma base de dados colaborativa, na qual os membros (atualmente mais de duzentos e cinquenta mil)<sup>44</sup> contribuem com registros sobre a arte moderna e contemporânea. Os associados são profissionais envolvidos com a conservação dessas expressões artísticas. Sehn explica que o acesso ao conteúdo é realizado de duas formas:

a primeira contém informações sobre projetos, seminários, literatura, teses de estudantes, metodologias e artigos completos, sendo possível o acesso website, a segunda forma só é acessível aos membros que

<sup>43</sup> O projeto surgiu a partir de uma discussão entre o curador do museu *Kröller-Müller* e um conservador free-lancer sobre uma obra de Sol LeWitt. A obra havia sido danificada e o curador defendia que ela poderia ser refeita, visto que o conceito consistia na obra e não seu aspecto físico, enquanto que o conservador apresentava uma outra perspectiva com interesse na restauração da materialidade da obra. Essas informações foram retiradas no site do Projeto INCCA. Disponível em: < <https://www.incca.org/articles/project-preservation-video-art-sbmknmai-2000-2002>>. Acesso em: 07 jul 2016.

<sup>44</sup> Os dados foram buscados e retirados do site do *Getty Conservation Institute*. Disponível em: <[http://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/newsletters/24\\_2/incca.html](http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/24_2/incca.html)>. Acesso em: 17 jun 2016.

contribuem com pesquisas, documentação, entrevistas, etc., via administração do website, (...) (SEHN, 2010, p. 74)

Em 2009, aconteceu o primeiro encontro do INCCA no Brasil. Esse projeto foi organizado pela Pinacoteca do Estado de São Paulo. O resultado do evento foi a inclusão de registros ao banco de dados da rede de compartilhamento. Um dos arquivos que constam no projeto é a entrevista dos artistas Cláudia Andujar, Gisela Mota e Leandro Lima, descrevendo a montagem da videoinstalação “Yano-a” (2005). Essa entrevista foi citada na ficha catalográfica observada durante essa pesquisa como instrumento para auxiliar a exibição da obra.

Nesse caso, é importante observar a diferença entre as dinâmicas adotadas entre a Pinacoteca e a visão de conservação do INCCA. Apesar das distinções entre as metodologias, o banco de dados colabora com os procedimentos museológicos internos da Pinacoteca. Porém enquanto a visão da rede de compartilhamento é a conservação dessas obras em seu aspecto intangível, o museu utiliza a informação disponibilizada no banco de dados para o auxílio na comunicação (exibição) da obra. Na Pinacoteca a salvaguarda e conservação preventiva dos materiais se apresenta como uma outra abordagem do processo de conservação, sob uma ótica que ainda prioriza a salvaguarda da materialidade do objeto.

A conservação dos materiais componentes das obras de videoarte, assim como em outras manifestações artísticas contemporâneas, constitui uma fonte de muitos questionamentos. Um deles é a respeito do que conservar. Quando se trata do audiovisual, essas questões são ainda mais profundas, visto que, como discutido anteriormente, o vídeo transcendeu o seu suporte. No entanto, apesar dessa autonomia da poética do vídeo, em alguns casos o artista atrelou à imagem em movimento elementos físicos que também compõe o significado da obra. Sehn comenta que:

À medida que aumenta a inserção de objetos, equipamentos, materiais efêmeros, aumenta também o índice de ambiguidade quanto ao valor de cada componente no conceito da obra, sendo necessário adotar estratégias que visem à identificação de cada componente individualmente e da relação das partes com o todo como, por exemplo, no caso das “instalações de arte”. No caso dessas modalidades, além da identificação da relevância dos materiais no contexto de cada obra, faz-se necessário identificar a relevância do processo de construção porque, muitas vezes, apresenta um significado especial para o artista.. (SEHN, 2012, p.140)

Cada obra de arte contemporânea poderia ser analisada sob a perspectiva de seu contexto, não só histórico, social, etc., mas, principalmente de qual é o discurso

processual intencionado pelo artista. A busca por esse significado e entendimento de cada trabalho como processo promove facilitações no método de identificação do que conservar, bem como na seleção do que corresponde a obra (aspectos materiais e imateriais) em questão e quais elementos são documentos e indícios sobre ela.

Um dos problemas enfrentado pela linguagem da videoarte consiste na obsolescência tecnológica dos suportes de audiovisual. Em algumas situações a migração do conteúdo para outros tipos de suportes mais atuais, ou a digitalização se fazem necessárias para a preservação daquela informação. Porém, algumas vezes a escolha do material ou suporte utilizado fazem parte da poética da obra e os artistas não autorizam a migração do conteúdo. Diante desse impasse os museus cumprem sua missão de salvaguarda da informação, no entanto não podem difundir a mesma para o público, pois não contém a autorização para tal ação. Beiguelman ressalta que:

A transposição e adequação de obras para novos equipamentos ou sua reprogramação não resulta em soluções definitivas. Antes, esses procedimentos apontam para a necessidade de uma prática contínua de atualizações, a qual poderá também implicar, em algum ponto, um resultado bastante distinto da obra criada pelo artista em um contexto histórico determinado. (BEIGUELMAN, 2014, p.19)

No caso da Pinacoteca, todos os conteúdos audiovisuais adquiridos das quatro obras analisadas possuem backups digitalizado no núcleo de Conservação e Restauro. Para complemento da pesquisa, buscou-se no Museu da Imagem e do Som – MIS - de São Paulo a supervisora do Núcleo de Acervo, Patrícia Lira. Em entrevista<sup>45</sup> concedida em 2016, ela descreveu os processos de conservação adotados pelo museu, que tem seu acervo formado por fotografias, filmes, vídeos, cartazes, peças gráficas, equipamentos de imagem e som e registros sonoros, além dos livros, catálogos, periódicos, CDs, DVDs e VHS que formam o acervo biblioteconômico<sup>46</sup>. Sobre o processo de conservação realizado no MIS, ela relatou que:

As fitas magnéticas após elas serem digitalizadas, há dois processos, o primeiro era transformá-las em DVD, porque em um primeiro momento o objetivo da digitalização era dar acesso, porque esse material só existia no original, quase não existiam cópias desse acervo. (...) Foi uma duplicação, uma troca de suporte para que as pessoas através do DVD pudessem ter acesso aquele conteúdo. Mas as fitas são preservadas, a gente não descarta nada depois da digitalização. A produção mais recente que não tem necessariamente uma mídia, que geralmente chega para a gente em HD externo ou cartão de memória, a gente coloca esse material no nosso banco de dados, a gente disponibiliza esse material

<sup>45</sup> A entrevista foi transcrita pela autora desta pesquisa.

<sup>46</sup> Os dados estão disponíveis no site do museu. Disponível em: < <http://www.mis-sp.org.br/acervo>>. Acesso em: 15 jun 2016.

através do banco de dados, fica salvo no banco de dados, que tem backups na nuvem e backups internos, por enquanto esses backups internos a gente faz em HD externo.

Ainda sobre o processo de conservação do acervo e sobre o futuro projeto de uma rede dedicada só ao acervo do MIS, a supervisora explica os procedimentos adotados:

São dois backups, todos os HDs externos que a gente tem, a gente espelha, a gente duplica. A gente nunca mantém nada em um HD externo só. E além disso tem o backup em nuvem. Esse é o projeto, ter o servidor com essa rede dedicada. Vão ter três lugares, o banco de dados com o backup em nuvem, o servidor, ele vai ter tanto o backup do banco de dados quanto os arquivos digitais e fazer um backup desse servidor, aí a gente tem duas possibilidades, uma é mandar pra nuvem e a outra é LTO, LTO é muito caro pra se fazer a nuvem é muito mais barato do que a LTO, então a tendência é adotar a nuvem.

Durante a entrevista, perguntei também sobre as dificuldades em lidar com o acervo em audiovisual, Lira respondeu que a dificuldade é financeira, porque:

Você tem que atualizar os suportes, e essa atualização é constante. Porque sempre você tem uma tecnologia nova, um suporte novo. E a atualização do suporte, ela não quer dizer que o suporte antigo vai ser descartado, ao contrário. Então você tem que ter grana para manter o suporte antigo, para trocar esse suporte por algo novo, para manter o analógico em suas condições físicas e manter o digital, que não deixa de ser físico, mas você cria uma outra reserva técnica, uma reserva técnica digital, o servidor e todos os seus backups é uma reserva técnica digital. E as vezes é difícil fazer as pessoas entenderem isso. É uma área que precisa de muito investimento. E é difícil você ter investimento nessa área porque ela não aparece, a gente sempre trabalha nos bastidores e como as instituições hoje em dia trabalham muito com captação, a captação vai geralmente para o que é mais visível, pelo que dá mais visibilidade para quem está investindo e o acervo não dá tanto visibilidade assim.

A procura pela supervisora no MIS teve a finalidade de conhecer os procedimentos adotados em um museu, cuja parte considerável do acervo se constitui de material audiovisual. Ainda na entrevista Lira relatou que o museu contém em seu acervo obras do início das manifestações artísticas em videoarte, mas que não tem interesse ainda em expô-las.

A entrevista relatada reafirma o papel da migração de conteúdo na conservação dessas obras em vídeo. Para Magalhães:

O vídeo é um meio tecnicamente reprodutível, extremamente perecível. Não só pela a constituição física dos suportes, que devido às suas componentes químicas degeneram rapidamente – as bandas magnéticas têm uma esperança média que pode variar entre 10 a 30 anos, mas também, porque o equipamento/tecnologia de descodificação do sinal

vídeo torna-se rapidamente obsoleto, dada a velocidade com que novos formatos são lançados para o mercado. Por isso, a conservação destas obras implicará sempre a sua transferência para novos suportes. Facto que já conduziu à formulação de um novo conceito: *variable media artworks* criado para designar obras artísticas - geralmente obras de arte em filme, vídeo, fotografia, instalação- que para poderem sobreviver à passagem do tempo precisam de ser migrados para novos materiais, suportes, formatos e equipamentos. (2007, p. 1)

Outro exemplo de instituição que apresenta relevância ao que diz respeito a conservação de obras de arte contemporânea em vídeo é a Associação Cultural Videobrasil. A associação foi fundada em 1991, por Solange Farkas, e derivou do Festival de Arte Contemporânea Sesc - Videobrasil. O festival se iniciou no ano de 1983 e desde então gerou um acervo de obras de videoarte que foi acolhida pela associação criada posteriormente. Atualmente, a Videobrasil promove o festival a cada dois anos e executa procedimentos de pesquisa, mapeamento e difusão da sua coleção<sup>47</sup>. Inicialmente, a intenção era guardar os arquivos, mas não existia um sistema de catalogação, nem um controle de conservação por cópias do original. O arquivamento do seu acervo iniciou-se em 2001, com banco de dados online, organização processos de conservação (como higienização) e a documentação (catalogação e reunião de documentos) das obras. Ocorreu também a divisão de todo o conteúdo da Videobrasil em acervo, arquivo e estoque. Atualmente, o acervo apresenta-se com 3561 itens: 1571 obras, 857 compilações e projetos curatoriais e 1133 documentações de obras. Nessa documentação das obras, são encontrados registros de performances, entrevistas, etc. A migração de todo seu acervo para o meio digital teve seu começo em 2007. Há no projeto uma preocupação de preservar a história do vídeo para o futuro e futuramente disponibilizá-lo online com o intuito de preservar essas obras. (PATO, 2014)

Nos casos citados acima, percebe-se que a troca de informações entre artistas, curadores, conservadores, gestores de museus, historiadores da arte, dentre outros profissionais ligados às questões do universo das artes visuais, ganha destaque na importância da preservação desses acervos. Principalmente, a participação dos artistas apresenta-se como uma fonte de informações essenciais para a realização de uma preservação efetiva das obras. Sobre a interdisciplinaridade necessária a esses procedimentos. Sehn reflete que :

Preservar a arte contemporânea não implica apenas em uma revisão de metodologias e critérios de conservação/restauração, mas de uma

<sup>47</sup> Os dados foram encontrados no site da instituição. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/quem-somos>>. Acesso em: 13 jun 2016.

revisão das práticas museológicas estabelecidas quando determinadas modalidades são adquiridas, como, por exemplo, possibilidades de armazenamento e (re)exibição no futuro. Rever espaços físicos museológicos, metodologias de análise e critérios implica em uma revisão do papel de todos os profissionais envolvidos com a preservação inseridos no contexto institucional, incluindo aqueles que não fazem parte do ecossistema museológico, como o artista e a comunidade artística. (2012, p. 143)

A conservação das obras de arte contemporâneas em vídeo suscita questões que convergem com as de outras tipologias da expressões artística contemporânea. Como foi observado, a discussão em torno desses questionamentos está caminhando para a abertura de novas perspectivas museológicas. Nesse âmbito recente, os procedimentos no espaço do museu passam a se misturar e relacionar profundamente entre si.

### **3.2 Comunicação da videoarte**

A comunicação no espaço museal ocorre por meio de exposições, ações do núcleo educativo da instituição e por outras formas de difusão informacional do acervo. Nessa parte da pesquisa, abordou-se somente os aspectos que tangem a exibição de obras de arte em vídeo ao público. As exposições apresentam papel importante para a difusão de conhecimento das instituições museológicas. Segundo Cury:

O museu – e sua equipe de profissionais – é uma instituição produtora de exposições. Em síntese, parte do conhecimento existente sobre o acervo, desenvolve uma lógica conceitual, organiza os objetos museológicos associados a elementos contextualizadores, tendo um espaço físico como balizador dessa ordem. Cria seus modelos de representação para comunicar conhecimento. O consumo de exposição é a possibilidade do público de se apropriar do modelo proposto pelo museu, reelaborá-lo e recriá-lo na forma de um novo discurso. (CURY, 2008, p. 5)

Quando são abordadas obras com as tipologias trabalhadas nessa pesquisa a importância da comunicação com o público por meio de exposições fica ainda mais proeminente. Como dito anteriormente, os procedimentos dos museus se complementam e se misturam quando são aplicados a determinadas modalidades artísticas. Os processos de preservação das obras de arte em vídeo são fundamentais para a realização de uma boa comunicação. Atualmente, tem-se discutido também o caminho reverso, ou seja, uma perspectiva de que as exposições auxiliam na preservação dessas modalidades de expressão artística de maneira direta e eficaz.

As obras de arte contemporânea em vídeo possuem características comuns a outras manifestações artísticas que têm como base o material tecnológico. Obras com essas qualidades engendram questões de mudanças constantes em seus suportes, devido ao avanço da tecnologia. Durante a montagem de exposições – bem como foi visto na documentação e conservação – com essas expressões artísticas com essas qualidades torna-se importante a atenção ao significado de cada elemento dentro da composição do trabalho como um todo. Em alguns processos criativos os elementos físicos da obra não podem ser substituídos, pois alterariam o significado da obra. Nesses casos, o suporte é elemento formador da expressão do trabalho. Dessa forma, é necessário um diálogo claro com os artistas quanto as suas intenções do seu processo criativo.

No caso da Pinacoteca, as quatro obras encontradas apresentam a tipologia de videoinstalação. Constituindo assim uma mescla de linguagens que resulta em uma única produção artística. Essa mistura acaba por somar as características das duas tipologias – instalações e audiovisual-, além dos questionamentos que surgem com sua presença nos museus. Ao mesmo tempo que a linguagem do audiovisual explicita suas qualidades e tensões a instalação também o faz. Tanto os elementos materiais como os imateriais são relevantes na exposição dessas obras. Vellossillo analisa que:

Os parâmetros de conservação podem variar em função dos objetivos e das necessidades. A conservação dos elementos físicos de uma peça é importante para documentar a evolução tecnológica ao longo da história ou como referência estética de uma época, mas não basta quando a intenção é expô-la em suas condições originais, recriar as sensações ou estudar a participação e o comportamento do público. (VELLOSSILLO, 2014, p. 139)

Nas quatro obras observadas na Pinacoteca, o projeto de montagem estava incluso de alguma forma nos processos de preservação desses trabalhos. Buscou-se por meio de correspondências de e-mails com artistas e galerias representantes, entrevista concedida ao INCCA, e principalmente por meio de arquivos adquiridos na aquisição (referentes a montagem da obra), conhecer qual o procedimento adequado para a exibição dessas expressões artísticas. Isso ocorre, pois são nessas informações que está parte do processo de criação desses trabalhos.

Na obra “Contemplação Suspensa” (2008) de Rubens Mano, cujo projeto foi pensado especificamente para o espaço Octógono da Pinacoteca, fato que apresenta influência direta em seu processo criativo, como é observado em outros trabalhos de *site specific*. Rivitti (2009), ressalta que a obra:

(...) articulava-se a partir de um espaço institucional determinado. Sua



aparição no espaço do museu não era uma possibilidade, mas sim um ponto de partida. Por um lado, do ponto de vista físico, o espaço do octógono é problemático e desafiador: tem diversas entradas, suas paredes são bastante altas, atravessam dois andares, e não têm revestimento (os tijolos ficam aparentes), não é, definitivamente, um espaço expositivo tradicional. Situado no centro da Pinacoteca, é mais um lugar de trânsito do que uma sala preparada para receber exposições. Por outro lado, para o público familiarizado com a programação do museu, o "Projeto Octógono" é um programa com uma vida longa na instituição: existe há mais de cinco anos e se caracteriza por apresentar trabalhos de artistas contemporâneos, com curadoria de Ivo Mesquita, o curador-chefe do museu. Sendo um projeto comissionado pelo museu, "contemplação suspensa" já nasce dessa condição e a partir de uma relação regrada com a instituição. (RIVITTI, 2009, p. 156)

A autora comenta que a relação entre o público, a obra e o museu acontecia ao longo do processo de exibição do trabalho. Rivitti apresenta um olhar de espectadora e crítica da obra:

De certa forma, o espaço do museu, visto de cima da plataforma construída, era colocado em paralelo com o espaço da cidade. Mas o espaço aberto e imenso da cidade surgia mediado pela imagem da TV, enquanto o espaço mais doméstico e bastante regrado do museu era exposto de forma mais bruta, e podia ser sentido fisicamente. Paradoxalmente, a sensação de ausência de limites encontrava-se ligada ao espaço do museu, enquanto o espaço da cidade encontrava-se aprisionado, contido e esquadriado. Postamo-nos diante do vídeo como um espectador, numa posição confortável e relativamente passiva. A distância que separa a câmera da cidade duplica-se na distância que separa o vídeo do sujeito que o vê. E esse abismo que se abre, de resto, é semelhante ao abismo do público que vai a museus contemplar obras de arte. Não importa se bem formado, se culto ou disposto, o abismo refere-se à posição de pura externalidade que o público mantém em relação aos trabalhos. (RIVITTI, 2009, p. 158)

Nessa colocação, Rivitti apresenta um ponto de vista, sobre a obra de Rubens Mano, que deixa clara a interpolação entre os elementos formadores da expressão artística. Tanto o público, quanto a estrutura física, a utilização do recurso do audiovisual e o espaço do museu têm significado próprio dentro do campo de expressão do trabalho do artista.

Essas modalidades de trabalhos artísticos vão além do conteúdo material e apresentam um significado processual. A sua poética se expande a partir do momento em que o público é parte formadora fundamental de seu processo criativo. Sendo assim, a cada (re)exibição dessas obras surge a reflexão se o trabalho será o mesmo, visto que o público e suas reações serão diferentes. Outra inquietação que surge diante desse tipo de comunicação museal é se é possível a preservação dessas manifestações artísticas em

sua completude, pois há nelas aspectos intangíveis que ultrapassam os limites das práticas museológicas, como por exemplo, esse aspecto relacional com o espectador.

“A Banda dos Sete” (2010) da artista Sara Ramo suscitou também inquietações específicas devido ao seu conteúdo encontrar-se disponível para livre acesso na rede de compartilhamento *YouTube*<sup>48</sup>. Esse fato origina questões em relação ao não controle da instituição sobre esse conteúdo, o que não ocorre com obras de arte que se limitam a sua materialidade. Com a cultura digital, a difusão da informação ocorre de maneira distinta. O vídeo foi disponibilizado pelo canal da Galeria Fortes Vilaça, o que faz crer que foi autorizado pela artista, visto que o espaço a representa. Nesse contexto, percebe-se a dificuldade em aplicar os valores atribuídos às obras de arte tradicionais a essa modalidade de expressão artística.

Da situação originada pela obra de Sara Ramo surgem inquietações em relação ao próprio papel do museu no processo de difusão desses trabalhos. Porém, essa revisão em seus procedimentos e processos são interessantes para as instituições museológicas. Atualmente, com essas modalidades de produção o espaço museal age como mediador e legitimador dessas expressões artísticas, bem como em outras produções, mas também é posto como formador de significado na própria obra, participando do seu processo de criação. Por esse aspecto processual e de expansão, essas obras dialogam com o espaço e o tempo nas quais são expostas, e transitam entre momentos distintos. “A Banda dos Sete”, por exemplo, além de ter sido apresentada no espaço museológico e na plataforma online *YouTube*, também foi exibida em uma mostra de cinema, demonstrando a potência múltipla dessas produções.

Portanto, a comunicação de obras de videoarte, assim como outras modalidades de arte contemporâneas, depende de um entendimento de seu significado como expressão artística, no conhecimento de qual é seu significado. Para isso faz-se cada vez mais necessário a comunicação com o artista nesse prática de comunicação museológica, bem como na preservação. Para Sehn:

À medida que aumenta o grau de complexidade de determinada obra, a participação do artista no processo de (re)instalação e exibição torna-se mais proeminente, considerando a impossibilidade de decifrar aspectos que já não são mais explícitos como nas obras dos séculos anteriores. (SEHN, 2010, p.28)

Os critérios de exibição dessas obras devem ser voltados, portanto, para uma

---

<sup>48</sup> Vídeo disponibilizado no *Youtube*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=HfREs6PUoO0>>. Acesso em: 17 jun 2016.

compreensão do seu conceito artístico. A atenção dada a cada recurso utilizado na obra pode resultar em uma comunicação efetiva ou não em relação ao trabalho exposto.

A exibição de seu acervo é um procedimento de grande importância para os museus, pois é a partir dessa atividade que o museu promove parte da difusão de suas informações. Atualmente a exibição das obras de arte contemporâneas em vídeo é encarada também como uma alternativa para a preservação, como pode-se observar no caso do Videobrasil. Pois a partir do momento em que o museu proporciona inteligibilidade<sup>49</sup> a esses trabalhos, o acesso ao significado dessas produções é cumprido.

Para Matos:

(...)a exposição e, de um modo geral, qualquer forma de acesso generalizado às obras de arte, é indispensável, para que possa ser assegurada uma cadeia de relevância que vá atualizando, e assim possibilitando, os diálogos das manifestações artísticas nossas contemporâneas com os vários futuros contextos cuja natureza hoje, não podemos prever. Considerando que, qualquer intenção de preservação assenta no pressuposto de alguma continuidade no interesse pelo passado como forma de conhecimento do presente e da existência de um mínimo denominador cultural comum, não basta definir e assegurar procedimentos de preservação no interior das instituições e no âmbito do círculo restrito dos profissionais da arte. Através desses dispositivos de acesso, toda uma sociedade tem oportunidade de participar não apenas no esforço de preservação mas também na identificação do que deve ser preservado. (MATOS, 2014, p. 67)

Outra forma de acesso a essas obras é realizada por meio da exibição do registro, muitas vezes o museu apresenta o vídeo como recurso de obras efêmeras ou que não foram feitas para o espaço museal. O registro segundo Freire (1999) ” é testemunha da existência do trabalho e sua operação se confunde com o mesmo.”(FREIRE, 1999, p. 95). Dessa maneira o registro em vídeo de performances, por exemplo, pode ser considerado extensão da poética da obra. Sendo assim, a exposição desses recursos uma via de acesso e comunicação da obra.

Dessa forma, podemos perceber a importância de se realizar os procedimentos museológicos de preservação e comunicação dos museu, bem como outros que não foram detalhados nessa pesquisa, em sintonia e de forma complementar. Facilitando, dessa maneira, aos espaços museais o cumprimento de seu papel e funções e garantindo assim a visibilidade dessas produções ao longo do tempo.

---

<sup>49</sup> O termo foi utilizado por Cristina Freire e foi citado ao longo dessa pesquisa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com as mudanças de conceitos nas artes visuais, os museus se viram diante de inquietações as quais antes não eram sujeitos. A modificação no conceito de espaço tempo e as características intangíveis atreladas a videoarte - e a outras manifestações artísticas contemporâneas - desafiam as instituições museológicas a repensarem seus processos e atividades. A efemeridade e a imaterialidade desses trabalhos atingiram a base fundamental da preservação da arte. Enquanto que o caráter processual e conceitual dessas obras - além de desafiarem também o processo de preservação - geraram questionamentos no modo de comunicação museológica dessas instituições. Freire explica que:

No caso das artes plásticas, a tão debatida efemeridade das propostas lança a noção de arte como processo decorrente de uma ideia, de um objeto impalpável para o centro do debate. O esforço do artista, nesse período, vai no sentido de dar corpo ao invisível, tornar material uma ideia que não teria, necessariamente, apelos formais(...). Nessa medida, é necessário observar a tensão criada pela arte Conceitual no bojo das instituições artísticas, isto é, a transitoriedade dos meios rejeita, pelo menos num primeiro momento, a perenidade museal, invoca o processo, mais do que a estaticidade do objeto artístico como *modus operandi* da arte, convoca antes a participação do que à passiva contemplação. Todo o sistema da arte que inclui artistas e público, passando pelas instituições tradicionais como galerias e museus, que legitimam a produção artística. É questionado através dessas poéticas. (FREIRE, 1999, p. 30)

A observação e análise da documentação das obras de videoarte da Pinacoteca do estado de São Paulo possibilitou a reflexão sobre a importância dos procedimentos museológicos aplicados a esses trabalhos. Por meio dessa documentação e da observação dos materiais adquiridos pela instituição na aquisição dessas videoinstalações, foi possível a busca por respostas às inquietações que essas manifestações artísticas geram no espaço museológico.

Por meio disso, notou-se a demanda por uma renovação em metodologias básicas dos museus de arte no que diz respeito ao tratamento dessas modalidades de expressão artística contemporânea. Muito já está sendo discutido e produzido sobre esses questionamentos de como reagir a produção de arte contemporânea em vídeo, porém o caminho para um processo de musealização mais adequado e efetivo ainda está em curso.

Perante esse movimento de renovação nas metodologias dos museus que vem ganhando força, ficou claro que o diálogo entre as diversas áreas envolvidas e

interessadas na arte contemporânea é imprescindível. As novas formas de preservação dessas manifestações artísticas, como foi exemplificado pelo projeto INCCA, abordam sob uma outra perspectiva a manutenção dessas obras. Essa manutenção assim como os procedimentos tradicionais dos museus, buscam garantir existência no desses trabalhos para o futuro, demonstrando sua importância para o momento cultural atual.

Essas novas discussões apresentam alternativas que fogem ao padrão dos procedimentos museológicos tradicionais. Nelas são abarcadas uma visão da obra como processo e não como algo unicamente material. Além disso, muitas se apropriam do avanço da cultura digital para facilitar a preservação e comunicação dessas obras. Para Vellossillo:

O desenvolvimento tecnológico nos oferece a possibilidade de armazenar e organizar a informação por meio da catalogação, digitalização e gestão de dados. Essas ferramentas fornecem respostas para melhorar o uso, a gestão e a troca de informação em todos os aspectos da cultura, oferecendo soluções práticas para os problemas de documentação, administração e conservação do patrimônio. É fundamental que esses resultados possam ser consultados em arquivos dinâmicos para tornar factível a troca de informações e criar novos conhecimentos mediante o estudo e a análise da informação inicial. (VELLOSSILLO, 2014, p. 143)

No entanto, essas mudanças nas metodologias museológicas engendram também uma mudança no entendimento do papel de cada profissional dentro do museu. Com a pesquisa, foi possível notar que os limites entre as funções, que antes se apresentavam de maneira clara e sistematizada se tornam tênues com a presença dessas obras. Os procedimentos aplicados à arte contemporânea em vídeo e a outras tipologias, que suscitam essas discussões, se misturam e se complementam, reforçando ainda mais a importância da interdisciplinaridade nessas ações.

Vale ressaltar que, durante a pesquisa no espaço da Pinacoteca, constatou-se uma abertura por parte da instituição em refletir seus procedimentos diante dessas obras de arte contemporânea. No entanto, foi também observado que essas modificações, na prática, embora que necessárias, ainda não foram de fato realizadas. A instituição ainda opta por fazer alguns arranjos para facilitar a relação com essas obras.

Assim como os papéis dos profissionais se mesclam e suas funções se diluem diante dessas obras, os processos antes adotados pelos museus também o fazem. Dentro da perspectiva do intangível, as metodologias antes voltadas para a materialidade do objeto já não se enquadram como alternativas para preservar e comunicar esses

trabalhos. Muitas vezes, por exemplo, o que é preservado das obras pode ser encarado como um indício da existência da manifestação artística e encaminhado para o arquivo. Porém, as obras de arte contemporâneas abrem espaço para a expansão de sua poética na qual o seu registro faz parte também de seu processo de realização. Esse fato pode ser observado nas exposições dos registros de arte efêmera, como a performance, instalações, dentre outras. Essa é apenas uma situação para exemplificar essa difusão entre os procedimentos do museu.

O vídeo com seu potente campo de expressão transita entre esses apontamentos e gera nas instituições problemáticas relacionadas com a obsolescência de seus suportes, sua imaterialidade em arquivos digitais, a possibilidade de migração etc.. Além disso, outras inquietações surgem diante da presença dessas obras nos museus, como a forma de apresentá-las ao público e como preservá-las. Diante disso, pode-se constatar a necessidade dessas novas alternativas para o tratamento de obras que envolvem audiovisual em seus processos de criação.

As mudanças perante esses confrontos originários da presença dessas obras no espaço museal se fazem cada vez mais latente. Alguns *softwares*, como por exemplo o *Adobe Lightroom*, que é voltado para fotógrafos, trabalham como pequenos museus, participando de todas as etapas no tratamento de fotos digitais. No programa, são utilizados metadados para organizar o acervo fotográfico do profissional. Esse programa consiste em um exemplo do que está sendo produzido em termos de alternativas digitais e do que poderia ser aplicado a coleções obras de arte que fogem dos padrões da materialidade. O processo de digitalização, tanto dos acervos de videoarte quanto de sua documentação é inevitável, então pode-se pensar em como utilizar esses novos sistemas para realizar o tratamento mais adequado com essas obras.

Nesse contexto, buscou-se por meio dessa pesquisa refletir sobre a preservação e comunicação das obras em videoarte. Ao escolher a Pinacoteca como espaço para a realização do estudo foi percebido o surgimento de uma gama de questões, nas quais algumas puderam ser respondidas e outras ficarão para estudos futuros. A Pinacoteca é uma instituição que busca a representatividade da produção brasileira em artes visuais. Mesmo assim, foram encontradas somente quatro obras de videoarte em seu acervo, o que nos faz refletir em como essas obras não se adequam a procedimentos museológicos tradicionais, que são os utilizados pela instituição. Porém, também notou-se que uma das alternativas adotadas pela Instituição para uma maior participação no processo de legitimação da arte contemporânea foi a realização de

exposições temporárias com esse acervo.

Diante disso, conclui-se que as alternativas museológicas para o estabelecimento de uma relação mais eficaz entre videoarte e instituição museal estão ainda caminhando para um futuro de mudanças. Observou-se a importância da interdisciplinaridade nos processos museológicos e da como a contextualização da obra em seu conceito semântico e estético, e como esses aspectos são essenciais para uma preservação e comunicação mais adequada a essas expressões artísticas. Porém, para que isso ocorra é necessário a abertura por parte das instituições para a participação de uma discussão profunda sobre suas atividades.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Carolina A. de. "MAC do Zanini", *videoarte e pioneiros: 1974-1978*. Anais do IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006, pp. 46 - 53.

\_\_\_\_\_. *Videoarte no MAC-USP o suporte de ideias nos anos 1970*. Tese (mestrado) – Universidade de São Paulo, Estética e História da Arte, Programa de Pós-graduação Interunidades. 2007.

AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios. (1980-2005)* – Vol. 2. Circuito de Artes na América Latina e Brasil. São Paulo: Ed, 34, 2006.

ARAÚJO, Marcelo M. *100 Anos da Pinacoteca: a Formação de um Acervo*. São Paulo: Pinacoteca. 2005.

BARBUY, Heloisa. *Documentação Museológica e a pesquisa em museus*. Mast Colloquia. Vol. 10. Documentação em Museus, 2008, p. 33-43. Disponível em: [http://www.mast.br/livros/mast\\_colloquia\\_10.pdf](http://www.mast.br/livros/mast_colloquia_10.pdf). Acesso em: 23 aio 2016.

BEIGUELMAN, Giselle. *Reinventar a memória é preciso*. In: BEIGUELMAN, Giselle e MAGALHÃES, ANA G. (org). *Futuros Possíveis – arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Peirópolis LTDA. p. 12-33.

CURY, M. X. *Comunicação Museológica – Uma Perspectiva Teórico-Metodológica de Recepção*. Trabalho apresentado ao NP 01 – Teorias da Comunicação, do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Escola de Comunicações e Artes e Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/163205860055902573219461744573043611838.pdf>. Acesso em: 14 mai 2016.

FERREZ, Helena Dodd. *Documentação Museológica: teoria para uma boa prática*. Estudos Museológicos. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994, p. 64-74.

FREIRE, Cristina. *Práticas museológicas em museus de arte*. In: AJZENBERG, Elza (Org.). *Arteconhecimento*. São Paulo: MAC USP/ Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, 2004. p. 59-65.

\_\_\_\_\_. Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo Iluminuras, 1999.

GEIGER, Anna Bella (2003). *Anna Bella Geiger: um depoimento*. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, p. 75-81.

LIMA, Diana F. C. *Museologia-Museu e patrimônio, patrimonialização e musealização: ambiência de comunhão*. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. hum., Belém, v. 7, n. 1, p. 31-50. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n1/a04v7n1.pdf>>. Acesso em: 09 jul 2016.

MAGALHÃES, Ana G. (2014). *Considerações para uma análise histórico-crítica da*



*catalogação de acervos artísticos*. In: BEIGUELMAN, Giselle e MAGALHÃES, ANA G. (org). *Futuros Possíveis – arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Peirópolis LTDA. p. 34- 43.

MAGALHÃES, Andreia. *Filmes e vídeos de artistas: Características gerais dos suportes e problemas de conservação relacionados*. *Preservação da Arte Contemporânea: Boletim Associação Portuguesa de Historiadores de Arte*, nº 5, 2007.

\_\_\_\_\_. *A imagem em movimento em colecções de arte*. Um modelo de catalogação. Imprensa Nacional Casa Moeda/Instituto de História de Arte, 2013.

\_\_\_\_\_. *A produção artística em filme e sua integração no museu – uma perspectiva histórica*. In: *Arte Contemporânea: preservar o que?*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2014. p. 69-84.

MATOS, Lúcia A. (2014). *Exposição e Acesso como estratégia de Conservação*. In: FREIRE, Cristina (org). *Arte Contemporânea: Preservar o que?*. São Paulo: Universidade de São Paulo. p.51-68. Senac. 2008.

MELLO, Christinne. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac SP, 2008.

PATO, Ana. (2014) *Arquivos digitais: a experiência do Acervo Videobrasil*. In: BEIGUELMAN, Giselle e MAGALHÃES, ANA G. (org). *Futuros Possíveis – arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Peirópolis LTDA. p.86-96.

RIVITTI, Thais. *Uma obra para museu*. *ARS* (São Paulo), v. 7, n. 13, p. 150-159, 2009.

SEHN, Magali M. *A preservação de 'instalações de arte' com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas*. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais, 2010.

\_\_\_\_\_. *A preservação da arte contemporânea*. In: *Poiésis*, n.20, 2012, p, 137-148.

\_\_\_\_\_. *O papel da documentação no contexto da preservação da Arte Contemporânea*. In: *Ciência e Conservação – Teoria e Contexto*, n.1, 2014, p. 256-262.

SILVA, Anna Paula da. *Entre conceitos de documentação museológica e arte contemporânea: análise do Donato como sistema de catalogação do acervo do Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (2011-2013)*. Monografia (Graduação em Museologia) – Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, Brasília, 2013.

VELLOSSILLO, Ariane V. (2014). *Estratégias de conservação e humanidades digitais*. In: BEIGUELMAN, Giselle e MAGALHÃES, Ana G. (org). *Futuros Possíveis – arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Peirópolis LTDA. p.135-146.

## ANEXO A – FICHAS CATALOGRÁFICAS DAS OBRAS DE VIDEOARTE DO ACERVO DA PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Impressão de obras

Página 1 de 5

### Simba - Ficha catalográfica

**CLAUDIA ANDUJAR**  
*Neuchâtel, Suíça, 1931 - , ,*  
**GISELA MOTTA**  
*São Paulo, SP, 1976 - , ,*  
**LEANDRO LIMA**  
*São Paulo, SP, 1976 - , ,*

*Instalação*  
**6641**

**Yano-a**, 2005  
 cuba em vidro, filtro de gelatina fotográfica, impressão a laser sobre plástico e vídeo, dimensões variáveis  
 sem assinatura  
 Doação dos artistas, 2006



#### ( FICHA PUBLICADA )

Nº de registro: **6641**Destaque do acervo?: **NÃO**Obra Revisada?: **SIM**Nº de inventário: **0**Coleção: **Instalação**Museu: **Pinacoteca do Estado de São Paulo**

Nome do objeto:

Título: **Yano-a**

Título da série:

Nº da série:

Título em inglês:

Título em espanhol:

Título para etiqueta: **Yano-a**

Cópia:

Impressor/Fundição/Fabricante:

Editor:

Nº de edição: **2/3**Material/técnica: **cuba em vidro, filtro de gelatina fotográfica, impressão a laser sobre plástico e vídeo***Dimensões variáveis:* **dimensões variáveis**Peso: **0,00** kg - Formato:

Pesquisa: - **Data de aquisição:** corresponde à data de publicação da doação no Diário Oficial do Estado de São Paulo.

- **Data:** a imagem de Claudia Andujar que originou a obra está presente no acervo com o RM 6328 e data de 1974. No certificado emitido pela Galeria Vermelho (São Paulo, SP, em 11 de junho de 2005, anexado à ficha catalográfica) consta a data 1974/2005. Apesar de constarem as duas datas, optamos por considerar como data de realização da presente obra apenas a última (2005).

- **Nº de edição:** segundo os autores em entrevista realizada ao INCCA (International Network for Conservation for Contemporary Art) em 28 de março de 2013, a obra possui tiragem de 3 cópias e mais uma prova de artista (p.a.), sendo que 1/3 pertencente à Coleção Andrea e José Olympio Pereira, São

Paulo, SP e 2/3 pertence ao acervo da Pinacoteca.

- **Material/Técnica:** observamos que foram catalogados como Partes da obra, e incluídos como Material/Técnica, apenas os materiais entregues pelos autores, necessários à integridade do trabalho. Os demais materiais que compõem a instalação devem ser fornecidos pela própria instituição na ocasião de montagem da obra. São eles: água, dvd player, projetor de vídeo, retroprojetor, tela de projeção em tecido de 300 x 186 cm, ventilador e mesa de ferro. A mesa deverá ser construída segundo as instruções de montagem localizadas no laudo do Núcleo de Conservação e Restauro. Nas instruções existem também especificações para os materiais de vídeo, projeção, e retroprojeção. As especificações das partes incluídas na catalogação encontram-se a seguir: 2/6, o suporte em plástico para impressão a laser trata-se de um acetato, mais resistente à luz do retroprojetor; 3/6, filtro vermelho modelo Supergel Rosco # 27 medium Red; 4/6, o DVD encontra-se armazenado em caixa de plástico original dos autores e contém arquivo de vídeo com instruções de montagem de 3 minutos e 21 segundos, formato UDF, 140 MB; 5/6, o DVD contém arquivo de imagem para impressão em formato TIFF, 8.054 KB; 6/6, o DVD encontra-se armazenado em caixa de plástico original dos autores e contém arquivo em vídeo de 42 minutos e 26 segundos, formato UDF, 2,45 GB. Existem cópias dos DVDs das partes 4/6, 5/6 e 6/6 na Reserva Técnica junto à obra.

- **Montagem:** existem instruções de montagem junto ao laudo do restauro, arquivado no Núcleo de Conservação e Restauro, além de DVD (parte 4/6) contendo vídeo explicativo. Para detalhes dos materiais catalogados, observar especificações no texto acima. Ainda sobre a montagem, ver entrevista concedida pelos artistas ao INCCA (International Network for Conservation for Contemporary Art) em 28 de março de 2013.

- **Informações complementares:** O vídeo (parte 6/6) foi realizado a partir dos negativos de contato de Cláudia Andujar, que datam de 1976, sendo a imagem das chamas em sequência extraída digitalmente e, a partir dela, feita uma animação. Para informações mais completas consultar vídeo do INCCA (International Network for Conservation for Contemporary Art) de 28 de março de 2013 no Núcleo de Conservação e Restauro da presente instituição.

Temas:

Sub-temas:

Forma de aquisição: **Doação**

Doador/Vendedor: **dos artistas**

Nº do processo: **SC 1098/2006**

Data de aquisição: **9/9/2006**

Valor de compra: **R\$ 10.000,00 (2006)**

Valor de seguro:

Ex-proprietários: **Cláudia Andujar, Gisela de Luca Nogueira da Motta, Leandro Nossas de Lima**

Localização fixa: **Reserva Técnica 4**

Trainel/Gaveta/Estante: **A5**

Escola/Grupo cultural:

Movimento:

Estilo:

Observações: **Essa obra possui um DVD, o qual apresenta os procedimentos de funcionamento e montagem da obra, este DVD está localizado na Reserva Técnica. Não é possível fazer a imagem desta obra. 13/03/2008**

Texto para etiqueta:

#### **PARTES**

[ Controle: **1/6** - Nome do objeto: **Yano-a (cuba)** ]

Assinada: **Não** - Transcrição da assinatura: - Onde:

Marcada: **Não** - Onde:

Datada: **Não** - Onde: - Data: **0/0/0 - 0 ( )**

Data atribuída: **2005**

Localizada: **Não** - Onde: - Local:

Outras inscrições:

Material / técnica: **cuba em vidro**

Descrição formal:

Localização atual:

Estado de conservação: **Sem informação** - Data da última avaliação:

Fotografia: **Não** - Negativo: **Não** - Diapositivo: **Não** - Restaurada: **Não**

- *Dimensões* -

Altura: **7,50** cm - Largura: **45,00** cm - Diâmetro: **0,00** cm - Profundidade: **30,00** cm

Peso: **0,00** kg - Formato: -

Moldura: **NÃO**

Base: **NÃO**

Passe partout: **NÃO**

[ Controle: **2/6** - Nome do objeto: **Yano-a (impressão)** ]

Assinada: **Não** - Transcrição da assinatura: - Onde:

Marcada: **Não** - Onde:

Datada: **Sim** - Onde: **canto superior esquerdo** - Data: **0/0/2005 - 0 ( )**

Data atribuída:

Localizada: **Não** - Onde: - Local:

Outras inscrições: **No SUPORTE:**

- "OCA 16/03/05 8:02 AM Page 1 (Blach plate)" (frente, cse, impressão jato de tinta)

- "Black // Black" (frente, cie, impressão jato de tinta)

Material / técnica: **impressão a laser sobre plástico**

Descrição formal:

Localização atual:

Estado de conservação: **Sem informação** - Data da última avaliação:

Fotografia: **Não** - Negativo: **Não** - Diapositivo: **Não** - Restaurada: **Não**

- *Dimensões* -

Altura: **24,20** cm - Largura: **32,40** cm - Diâmetro: **0,00** cm - Profundidade: **0,00** cm

Peso: **0,00** kg - Formato: -

- *Dimensões da área impressa* -

Altura: **18,30** cm - Largura: **27,30** cm - Diâmetro: **0,00** cm - Formato: **0,00**

Moldura: **NÃO**

Base: **NÃO**

Passe partout: **NÃO**

[ Controle: **3/6** - Nome do objeto: **Yano-a (filtro)** ]

Assinada: **Não** - Transcrição da assinatura: - Onde:

Marcada: **Não** - Onde:

Datada: **Não** - Onde: - Data: **0/0/0 - 0 ( )**

Data atribuída: **2005**

Localizada: **Não** - Onde: - Local:

Outras inscrições:

Material / técnica: **filtro de gelatina fotográfica**

Descrição formal:

Localização atual:

Estado de conservação: **Sem informação** - Data da última avaliação:

Fotografia: **Não** - Negativo: **Não** - Diapositivo: **Não** - Restaurada: **Não**

- *Dimensões* -

Altura: **24,00** cm - Largura: **32,30** cm - Diâmetro: **0,00** cm - Profundidade: **0,00** cm

Peso: **0,00** kg - Formato: -

Moldura: **NÃO**

Base: **NÃO**

Passe partout: **NÃO**

[ Controle: **4/6** - Nome do objeto: **Yano-a (dvd)** ]

Assinada: **Não** - Transcrição da assinatura: - Onde:

Marcada: **Sim** - Onde:

Datada: **Não** - Onde: - Data: **0/0/0 - 0 ( )**

Data atribuída: **2005**

Localizada: **Não** - Onde: - Local:

Outras inscrições: **MARCA:**

**-etiqueta "ORIGINAL // DO // ARTISTA // FILME // DVD // YANO-A // DVD // demo // Claudia Andujar, Gisela Motta e Leandro Lima" (no suporte, frente, c, com inscrição em tinta permanente)**

Material / técnica: **DVD**

Descrição formal:

Localização atual:

Estado de conservação: **Sem informação** - Data da última avaliação:

Fotografia: **Não** - Negativo: **Não** - Diapositivo: **Não** - Restaurada: **Não**

- *Dimensões* -

Altura: **0,00** cm - Largura: **0,00** cm - Diâmetro: **12,00** cm - Profundidade: **0,00** cm

Peso: **0,00** kg - Formato: -

Moldura: **NÃO**

Base: **NÃO**

Passe partout: **NÃO**

[ Controle: **5/6** - Nome do objeto: **Yano-a (dvd)** ]

Assinada: **Não** - Transcrição da assinatura: - Onde:

Marcada: **Não** - Onde:

Datada: **Não** - Onde: - Data: **0/0/0 - 0 ( )**

Data atribuída: **2005**

Localizada: **Não** - Onde: - Local:

Outras inscrições: **No SUPORTE:**

**-"YANO-A // RM6641 // IMAGEM P&B PARA IMPRESSÃO EM ACETATO // .CLAUDIA // ANDUJAR // .GISELA // MOTTA // .LEANDRO LIMA" (frente, c, tinta de caneta permanente)**

Material / técnica: **DVD**

Descrição formal:

Localização atual:

Estado de conservação: **Sem informação** - Data da última avaliação:

Fotografia: **Não** - Negativo: **Não** - Diapositivo: **Não** - Restaurada: **Não**

- *Dimensões* -

Altura: **0,00** cm - Largura: **0,00** cm - Diâmetro: **12,00** cm - Profundidade: **0,00** cm

Peso: **0,00** kg - Formato: -

Moldura: **NÃO**

Base: **NÃO**

Passe partout: **NÃO**

[ Controle: **6/6** - Nome do objeto: **Yano-a (dvd)** ]

Assinada: **Não** - Transcrição da assinatura: - Onde:

Marcada: **Não** - Onde:

Datada: **Não** - Onde: - Data: **0/0/0 - 0 ( )**

Data atribuída: **2005**

Localizada: **Não** - Onde: - Local:

Outras inscrições: **MARCA:**

**-etiqueta "FILME // 42 MINUTOS // RM 6641 // YANO-A // DVD / fogo // Claudia Andujar, Gisela Motta e Leandro Lima" (no suporte, frente, c, com inscrição em tinta permanente)**

Material / técnica: **DVD**

Descrição formal:

Localização atual:

Estado de conservação: **Sem informação** - Data da última avaliação:

Fotografia: **Não** - Negativo: **Não** - Diapositivo: **Não** - Restaurada: **Não**

- *Dimensões* -

Impressão de obras

Página 5 de 5

Altura: **0,00** cm - Largura: **0,00** cm - Diâmetro: **12,00** cm - Profundidade: **0,00** cm  
Peso: **0,00** kg - Formato: -

Moldura: **NÃO**

Base: **NÃO**

Passe partout: **NÃO**

---

**AUTORIA**

**CLAUDIA ANDUJAR**

*Neuchâtel, Suíça, 1931 - , ,*

**GISELA MOTTA**

*São Paulo, SP, 1976 - , ,*

**LEANDRO LIMA**

*São Paulo, SP, 1976 - , ,*

---

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

---

**EXPOSIÇÕES**

---

**MOVIMENTAÇÃO**

---

Catalogado por **Ana Paula Nascimento** em **29/11/2007**

Atualizado por **Indrani Taccari** em **13/02/2015**

---

*Impresso por Gabriela R. Pessoa de Oliveira em 10/09/2015*

## Simba - Ficha catalográfica

**RUBENS MANO**  
São Paulo, SP, 1960 - , ,

*Instalação*

**9324**

**Contemplação suspensa**, 2008

vídeo, 35 minutos em loop, dimensões variáveis  
sem assinatura

Compra do Governo do Estado de São Paulo, 2013



**( FICHA PUBLICADA )**

Nº de registro: **9324**

Destaque do acervo?: **NÃO**

Obra Revisada?: **SIM**

Nº de inventário: **0**

Coleção: **Instalação**

Museu: **Pinacoteca do Estado de São Paulo**

Nome do objeto:

Título: **Contemplação suspensa**

Título da série:

Nº da série:

Título em inglês: **Suspended Contemplation**

Título em espanhol:

Título para etiqueta: **Contemplação suspensa**

Cópia:

Impressor/Fundição/Fabricante:

Editor:

Nº de edição: **02/07**

Material/técnica: **vídeo, 35 minutos em loop**

*Dimensões variáveis:* **dimensões variáveis**

Peso: **0,00 kg** - Formato:

Pesquisa: - **Data de aquisição:** compra aprovada pelo Conselho de Orientação Artística da instituição em reunião do dia 11 de novembro de 2013. O pagamento foi efetuado em 27 de dezembro de 2013, a nota fiscal emitida em 17 de dezembro de 2013 e a obra foi entregue à Pinacoteca no dia 20 de dezembro de 2013. A data de aquisição publicada se refere à data do ofício GS 918/2013 do Secretário da Cultura do Estado de São Paulo autorizando a efetivação da compra no dia 03 de dezembro de 2013.

- **Material/Técnica:** informações dos arquivos contidos no HD externo, descrito em "Parte única", arquivo do vídeo em formato Quick Time (.mov), tamanho 53,00 GB ou 56.968.978.268 bytes; arquivo de instruções para montagem em formato Adobe Acrobat Document (.pdf), tamanho 1,80 MB ou 1.891.384 bytes.

- **Dimensões:** existem orientações para construção de painel em aglomerado nas dimensões 430 x 300 x 36 cm onde o monitor é instalado. As dimensões da parte única correspondem às do HD externo.

- **Ex-proprietário:** obra adquirida da Galeria Millan, São Paulo, SP.

- **Montagem:** existem orientações anexadas à ficha catalográfica para construção de um painel em tinta sobre aglomerado e alguns equipamentos precisarão ser adquiridos para a exibição da obra, sendo: alto falantes, computador e monitor de 60 polegadas. Conforme informações técnicas da empresa Maxi responsável pela última montagem da obra na exposição "30 x Bienal", Fundação Bienal de São Paulo,

2013, enviadas por e-mail, são recomendados os seguintes equipamentos, especificações e marcas "Macbook Pro A1297; Processador Intel Core i7 2.8GHz; 4GB de memória RAM; Placa de vídeo Nvidia GForce GT 330M 512MB; SSD de 256 GB; 1 monitor LED 60 polegadas SONY (3D BRAVIA), KDL-60EX725; 2 caixas acústicas Bose Freespace".

- Nº de edição: conforme informado pela Galeria Millan, São Paulo, SP.

- Obra: foi entregue pela Galeria Millan, São Paulo, SP, 1 (uma) caixa em cartão contendo um HD externo da marca SONY, com um arquivo executável de vídeo de extensão ".mov". Existe também um arquivo em PDF com instruções para montagem do painel em aglomerado gravado no mesmo HD externo. Observar que foi informado à Secretaria de Estado da Cultura que a obra é composta por vídeo e painel, no entanto, o painel descrito deverá ser construído a partir das instruções entregues. A informação não foi retificada junto à Secretaria de Estado da Cultura até o presente momento (setembro de 2014), no entanto os dados da obra foram corrigidos no livro de tombo e ficha catalográfica, pendente apenas a correção no BD-SEC.

- Partes: optamos por descrever apenas o elemento que foi entregue pelo ex-proprietário. Para a exibição da obra, será necessário adquirir outros elementos, como: monitor de 60 polegadas, computador e alto falantes e construção de painel.

- Exposições: outra tiragem da presente obra participou das seguintes exposições, "28ª Bienal de São Paulo", Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, de 26 de outubro a 6 de dezembro de 2008; "30 x Bienal - Transformações na arte brasileira da 1ª a 30ª edição", Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, de 21 de setembro a 08 de dezembro de 2013; e "Contemplação Suspensa", Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, de 26 de julho a 8 de outubro de 2008. Sobre esta última, decidimos manter o registro em "Exposições" por se tratar de exposição realizada na instituição, no entanto, não existe confirmação de que tenha sido a presente tiragem da obra.

- Bibliografia: as seguintes publicações reproduziram outras tiragens da presente obra, SEM AUTOR. "28ª Bienal de São Paulo: guia". São Paulo, SP: Fundação Bienal de São Paulo, 2008; e SEM AUTOR. "30 x bienal: transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição". São Paulo, SP: Fundação Bienal de São Paulo, 2013.

Temas:

Sub-temas:

Forma de aquisição: **Compra**

Doador/Vendedor: **do Governo do Estado de São Paulo**

Nº do processo: **Ofício GS 918/2013**

Data de aquisição: **3/12/2013**

Valor de compra: **R\$ 30.000,00 (2013)**

Valor de seguro:

Ex-proprietários:

Localização fixa: **A definir**

Trainel/Gaveta/Estante:

Escola/Grupo cultural:

Movimento:

Estilo:

Observações:

Texto para etiqueta:

#### **PARTES**

[ Controle: **Parte única** - Nome do objeto: **Contemplação suspensa (HD externo)** ]

Assinada: **Não** - Transcrição da assinatura: - Onde:

Marcada: **Sim** - Onde:

Datada: **Não** - Onde: - Data: **0/0/0 - 0 ( )**

Data atribuída: **2008**

Localizada: **Não** - Onde: - Local:

Outras inscrições: **MARCA:**

- etiqueta **"Contemplação suspensa [Suspended Contemplation]"** (na peça, frente)



Material / técnica: **vídeo, 35 minutos em HD externo**

Descrição formal:

Localização atual:

Estado de conservação: **Bom** - Data da última avaliação:

Fotografia: **Não** - Negativo: **Não** - Diapositivo: **Não** - Restaurada: **Não**

- *Dimensões* -

Altura: **1,70** cm - Largura: **8,00** cm - Diâmetro: **0,00** cm - Profundidade: **12,00** cm

Peso: **0,00** kg - Formato: -

Moldura: **NÃO**

Base: **NÃO**

Passe partout: **NÃO**

---

**AUTORIA**

**RUBENS MANO**

*São Paulo, SP, 1960 - , ,*

---

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

---

**EXPOSIÇÕES**

- **Contemplação Suspensa** , Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. de 26 de julho a 8 de outubro de 2008.

---

**MOVIMENTAÇÃO**

Catalogado por **Luiza Esper Berthoud** em **08/01/2014**

Atualizado por **Olivia Negrini** em **02/02/2015**

---

*Impresso por Gabriela R. Pessoa de Oliveira em 10/09/2015*

## Simba - Ficha catalográfica

**SARA RAMO**  
*Madri, Espanha, 1975 - , ,*

*Instalação*

**9388**

**A banda dos sete**, 2010

vídeo, 21 minutos e 29 segundos, 20,2 x 14,8 x 5,5 cm  
 sem assinatura

Doação dos Patronos da Arte Contemporânea da Pinacoteca do  
 Estado de São Paulo 2013, por intermédio da Associação  
 Pinacoteca Arte e Cultura - APAC, 2014



**( FICHA PUBLICADA )**

Nº de registro: **9388**

Destaque do acervo?: **NÃO**

Obra Revisada?: **SIM**

Nº de inventário: **72590**

Coleção: **Instalação**

Museu: **Pinacoteca do Estado de São Paulo**

Nome do objeto:

Título: **A banda dos sete**

Título da série:

Nº da série:

Título em inglês:

Título em espanhol:

Título para etiqueta: **A banda dos sete**

Cópia:

Impressor/Fundição/Fabricante:

Editor:

Nº de edição: **4/5**

Material/técnica: **vídeo, 21 minutos e 29 segundos**

- *Dimensões* -

Altura: **20,20** cm - Largura: **14,80** cm - Diâmetro: **0,00** cm - Profundidade: **5,50** cm

Peso: **0,00** kg - Formato:

Pesquisa: - **Data de aquisição:** corresponde a data de publicação da doação no Diário Oficial do Estado. O processo de doação foi aberto na UPPM-SEC em 3 de junho de 2014. A doação foi aprovada pelo Conselho de Orientação Artística da instituição em reunião nos dias 21 de outubro e 11 de novembro de 2013. A obra foi entregue à Pinacoteca em 20 de março de 2014. A doação foi publicada com erros em 27 de agosto de 2014 e republicada no dia 24 de outubro de 2014 com as informações corretas da obra de RM 9389.

- **Forma de aquisição:** obra adquirida com verba do Fundo dos Patronos da Arte Contemporânea da Pinacoteca do Estado de São Paulo, comercializada pela Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, SP.

- **Material/ técnica:** especificações da parte 2/2: um DVD MAXPRINT, contendo a inscrição "(...) cópia de exibição(...), com áudio e vídeo já sincronizados em arquivo de extensão ULC media file (o vob) e 673 MB. A duração é de 21' 29"; especificações parte 3/3: um HD externo da marca SONY, com arquivos de áudio e vídeo separados. O arquivo de áudio possui duração de 21' 31", 16,3 GB e extensão "mov.". Existem dois arquivos de vídeo, um com duração de 18' 20", 3,84 GB e extensão ".m2v", outro com 65,9 MB e extensão

".ac3". Não foi possível visualizar este último arquivo até o momento, portanto não obtivemos informações sobre a duração do vídeo.

- Dimensões: a dimensão registrada na parte 1/3 corresponde a caixa fechada, a caixa aberta tem a seguinte dimensão: 20,2 x 29,4 x 5,5 cm. A parte 3/3 está somente com a medida do HD externo, segue a medida do cabo USB: 59,5.

- Montagem: segundo e-mail de Juliana Ayres, da Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, SP, enviado em 16 de maio de 2014, o DVD é apenas uma cópia de demonstração e para exibição da obra deve ser usada a cópia gravada no HD externo, existe também a possibilidade de ser feito um DVD blue-ray a partir do arquivo do HD externo, uma sugestão para aparelho de projeção é o Barco DP2K-105x projector. Outras especificações são: som 5.1 (cinco caixas acústicas profissionais com um Subwoofer), receptor 5.1 com cabo óptico, sugestão da marca JBL; tela de projeção de quadro; sala à prova de som; a dimensão da projeção pode ser variável, mas idealmente deve ser 169 x 300 metros; a sala deve ser completamente escura.

-Exposição: em HBOX está registrada a data do período do evento, Sara Ramo HBOX Loops, 25 de fevereiro a 27 de março de 2011.

- Bibliografia: referências na internet: NAME, Daniela. "Sara Ramo, caixinha de música". Disponível em <http://daniname.wordpress.com/2010/10/06/sara-ramo-caixinha-de-musica/>; "Entrevista: Sara Ramo (MG), realizadora de 'A Banda dos 7'". Disponível em <http://cineesquemanoovo.wordpress.com/2011/04/11/entrevista-sara-ramo-realizadora-de-%E2%80%99Ca-banda-dos-7%E2%80%99D/>.

Temas:

Sub-temas:

Forma de aquisição: **Doação**

Doador/Vendedor: **dos Patronos da Arte Contemporânea da Pinacoteca do Estado de São Paulo 2013, por intermédio da Associação Pinacoteca Arte e Cultura - APAC**

Nº do processo: **SC 85704/2014**

Data de aquisição: **27/8/2014**

Valor de compra: **R\$ 44.000,00 (2014)**

Valor de seguro: **R\$ 44.000,00 (2014)**

Ex-proprietários:

Localização fixa: **A definir**

Trainel/Gaveta/Estante:

Escola/Grupo cultural:

Movimento:

Estilo:

Observações:

Texto para etiqueta:

#### **PARTES**

[ Controle: **1/3** - Nome do objeto: **A banda dos sete (caixa)** ]

Assinada: **Não** - Transcrição da assinatura: - Onde:

Marcada: **Sim** - Onde:

Datada: **Não** - Onde: - Data: **0/0/2010 - 0 ( )**

Data atribuída:

Localizada: **Não** - Onde: - Local:

Outras inscrições: **MARCA:**

**"SARA RAMO // A Banda dos Sete // Ed. 4/5" (no suporte, frente, centro)**

Material / técnica: **caixa em baixo relevo sobre tecido, cartão, cola, elástico e feltro**

Descrição formal:

Localização atual:

Estado de conservação: **Bom** - Data da última avaliação:

Fotografia: **Não** - Negativo: **Não** - Diapositivo: **Não** - Restaurada: **Não**

*- Dimensões -*

Altura: **20,20** cm - Largura: **14,80** cm - Diâmetro: **0,00** cm - Profundidade: **5,50** cm  
 Peso: **0,00** kg - Formato: -

Moldura: **NÃO**

Base: **NÃO**

Passe partout: **NÃO**

[ Controle: **2/3** - Nome do objeto: **A banda dos sete (DVD)** ]

Assinada: **Não** - Transcrição da assinatura: - Onde:

Marcada: **Não** - Onde:

Datada: **Não** - Onde: - Data: **0/0/2010 - 0 ( )**

Data atribuída:

Localizada: **Não** - Onde: - Local:

Outras inscrições: **No SUPORTE:**

- "**GALERIA FORTES VILAÇA - Sara Ramo // SAR 10214 - A Banda dos Sete [Cópia de exibição]**" (frente)

Material / técnica: **DVD-R**

Descrição formal:

Localização atual:

Estado de conservação: **Bom** - Data da última avaliação:

Fotografia: **Não** - Negativo: **Não** - Diapositivo: **Não** - Restaurada: **Não**

*- Dimensões -*

Altura: **0,00** cm - Largura: **0,00** cm - Diâmetro: **12,00** cm - Profundidade: **0,00** cm  
 Peso: **0,00** kg - Formato: -

Moldura: **NÃO**

Base: **NÃO**

Passe partout: **NÃO**

[ Controle: **3/3** - Nome do objeto: **A banda dos sete (HD externo)** ]

Assinada: **Não** - Transcrição da assinatura: - Onde:

Marcada: **Sim** - Onde:

Datada: **Sim** - Onde: **verso, centro** - Data: **0/0/2010 - 0 ( )**

Data atribuída:

Localizada: **Não** - Onde: - Local:

Outras inscrições: **MARCAS:**

- "**OBRA | Work SAR 10214 // Artista | Artist SARA RAMO // Título | Title A Banda dos Sete // Edição | Edition**

**4/5 // Data | Date 2010 // Técnica // Technique HD, vídeo color, sound 5.1 // Duração | Length 20' 35" //**

**Galeria Fortes Vilaça // Rua Fradique Coutinho 1500 | 05416-001 São Paulo Brasil // T+ 55 11 30327066 | F+**

**55 11 3097 0384 // www.fortesvilaca.com.br | galeria@fortesvilaca.com.br" (no suporte, verso, centro)**

Material / técnica: **HD externo e cabo USB**

Descrição formal:

Localização atual:

Estado de conservação: **Bom** - Data da última avaliação:

Fotografia: **Não** - Negativo: **Não** - Diapositivo: **Não** - Restaurada: **Não**

*- Dimensões -*

Altura: **12,60** cm - Largura: **8,00** cm - Diâmetro: **0,00** cm - Profundidade: **1,60** cm  
 Peso: **0,00** kg - Formato: -

Moldura: **NÃO**

Base: **NÃO**

Passe partout: **NÃO**

**AUTORIA**

**SARA RAMO**

*Madri, Espanha, 1975 - , ,*

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- FARIAS, Agnaldo; ANJOS, Moacir dos. **29ª Bienal: Há sempre um copo de mar para um homem navegar.**

São Paulo, SP, Fundação Bienal de São Paulo, 2010. .

**EXPOSIÇÕES**

- **Uncertain Trialectics - A Very Short Introduction to Nothing**, Skånes konstförening, Malmö, Suécia. 23 de setembro de 2012. *Não foi possível identificar o período em que a exposição foi realizada, somente a data final.*
- **29ª Bienal de São Paulo**, Pavilhão Cicciillo Matarazzo, São Paulo, Brasil. de 25 de setembro a 12 de dezembro de 2010.
- **29ª Bienal de São Paulo (obras selecionadas - itinerância)**, Palácio das Artes, Belo Horizonte, Brasil. de 19 de janeiro a 20 de março de 2011.
- **HBOX**, Art Sonje Center, Seul, Coreia do Sul. de 25 de fevereiro a 01 de maio de 2011.
- **Cine Esquema Novo 2011**, Festival de Cinema de Porto Alegre, Porto Alegre, Brasil. de 23 de abril a 30 de abril de 2011.
- **HBOX**, Guangdong Museum of Art, Guangzhou, China. de 23 de setembro a 21 de novembro de 2011.
- **Project 35, Independent Curators International**, Art Gallery of Windsor, Windsor, Canadá. de 19 de abril a 2 de junho de 2013.
- **Imagine Brazil**, Astrup Fearnley Museet, Oslo, Noruega. de 11 de outubro de 2013 a 23 de fevereiro de 2014.
- **Contribuições recentes às coleções da Pinacoteca**, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil. de 10 de maio a 6 de julho de 2014.
- **100 anos da Pinacoteca no MUnA: encontro de acervos**, Museu Universitário de Arte – MUnA, Uberlândia, Brasil. de 27 de agosto de 2014 a 07 de novembro de 2014.

---

**MOVIMENTAÇÃO**

---

Catalogado por **Juli Ribeiro Conceição** em **04/06/2014**  
Atualizado por **Olivia Negrini** em **14/08/2015**

---

*Impresso por Gabriela R. Pessoa de Oliveira em 10/09/2015*

## Simba - Ficha catalográfica

**WALTER RIEDWEG**  
*Lucerna, Suíça, 1955 - , ,*  
**MAURÍCIO DIAS**  
*Rio de Janeiro, RJ, 1964 - , ,*

*Instalação*

**9677**

**A casa, 2007**

cinco vídeos e vinil adesivo, dimensões variáveis, 200 x 400 cm (vinil)

sem assinatura

Doação da Associação Pinacoteca Arte e Cultura – APAC, 2015



**( FICHA PUBLICADA )**

Nº de registro: **9677**

Destaque do acervo?: **NÃO**

Obra Revisada?: **SIM**

Nº de inventário: **0**

Coleção: **Instalação**

Museu: **Pinacoteca do Estado de São Paulo**

Nome do objeto:

Título: **A casa**

Título da série:

Nº da série:

Título em inglês: **The House**

Título em espanhol:

Título para etiqueta: **A casa**

Cópia:

Impressor/Fundição/Fabricante:

Editor:

Nº de edição: **1/5**

Material/técnica: **cinco vídeos e vinil adesivo**

*Dimensões variáveis:* **dimensões variáveis, 200 x 400 cm (vinil)**

Peso: **0,00 kg** - Formato:

Pesquisa: - Data de aquisição: será a da publicação da doação no Diário Oficial. A obra foi aprovada pelo Conselho de Orientação Artística em 17 de agosto de 2012 e em 28 de novembro de 2014. A data do recibo de entrada na instituição é de 05 de dezembro de 2013. O processo de doação foi aberto na Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico da Secretaria de Estado da Cultura em 04 de dezembro de 2014.

- Forma de aquisição: a doação da obra foi possível a partir de recursos doados por José Olympio Pereira à Associação Pinacoteca Arte e Cultura (APAC) em razão da comemoração de seu aniversário de 50 anos, em 2012, para compra exclusiva de obras a serem doadas à presente instituição. Vale observar que o crédito da doação faz menção aos 50 anos de José Olympio Pereira, no entanto, os mesmos foram completados em 2012 e não 2015, ano em que o processo de doação foi finalizado junto à Secretaria de Estado da Cultura.

- Nº de edição: conforme informações encontradas no certificado de autenticidade da obra, fornecido pela Galeria Vermelho, São Paulo, SP, atual representante dos autores.

- Montagem: para montagem da obra é necessário a providência de equipamentos específicos para cada

parte. De acordo com e-mail enviado pela Galeria Vermelho, São Paulo, SP, no dia 28 de setembro de 2014, são necessários 3 monitores de tamanhos diferentes, 42" para o vídeo "fachada", 36" para o "biblioteca" e 21" para o "piscina" todos com saídas HDMI para os três respectivos leitores de Blue-ray e apenas dois DVDS portáteis, se possível, também em tamanhos diferentes de 10" e 9" para as partes "corredor" e "atelier", respectivamente, de tecnologia atualizada para sustentar qualidade HD. Para não deixar os equipamentos a mostra na instalação é necessária a montagem de uma parede de 300 x 500 cm ou 300 x 600 cm, onde o adesivo de vinil deverá ser colocado. O e-mail impresso com essas informações está anexado à ficha catalográfica.

- Partes: todas as partes da obra correspondem aos arquivos digitais descritos a seguir:

. Parte 1/6: arquivo em PDF intitulado A CASA -Planta baixa (plotagem), tamanho 1,66 MB (não está gravado em DVD, e sim no computador da Reserva Técnica.).

. Parte 2/6: DVD-RW "FACHADA\_NTSC\_16\_9": PASTA AUDIO\_TS (0 arquivos)

PASTA VIDEO\_TS (7 arquivos):

- 1- "VIDEO\_TS.BUP", arquivo BUP, tamanho 14 KB
- 2- "VIDEO\_TS.IFO", arquivo IFO, tamanho 14 KB
- 3- "VIDEO\_TS.VOB", arquivo VOB, tamanho 114 KB
- 4- "VIDEO\_TS.BUP", arquivo BUP, tamanho 20 KB
- 5- "VIDEO\_TS.IFO", arquivo IFO, tamanho 20 KB
- 6- "VIDEO\_TS.VOB", arquivo VOB, tamanho 12 KB
- 7- "VIDEO\_TS.VOB", arquivo VOB, tamanho 136.058 KB

. Parte 3/6: DVD-RW "BIBLIOTECA\_NTSC\_16\_9": PASTA AUDIO\_TS (0 arquivos)

PASTA VIDEO\_TS (7 arquivos):

- 1- "VIDEO\_TS.BUP", arquivo BUP, tamanho 14 KB
- 2- "VIDEO\_TS.IFO", arquivo IFO, tamanho 14 KB
- 3- "VIDEO\_TS.VOB", arquivo VOB, tamanho 114 KB
- 4- "VIDEO\_TS.BUP", arquivo BUP, tamanho 20 KB
- 5- "VIDEO\_TS.IFO", arquivo IFO, tamanho 20 KB
- 6- "VIDEO\_TS.VOB", arquivo VOB, tamanho 12 KB
- 7- "VIDEO\_TS.VOB", arquivo VOB, tamanho 130.384 KB

. Parte 4/6: DVD-RW "PISCINA\_NTSC\_16\_9": PASTA AUDIO\_TS (0 arquivos)

PASTA VIDEO\_TS (7 arquivos)

- 1- "VIDEO\_TS.BUP", arquivo BUP, tamanho 14 KB
- 2- "VIDEO\_TS.IFO", arquivo IFO, tamanho 14 KB
- 3- "VIDEO\_TS.VOB", arquivo VOB, tamanho 114 KB
- 4- "VIDEO\_TS.BUP", arquivo BUP, tamanho 20 KB
- 5- "VIDEO\_TS.IFO", arquivo IFO, tamanho 20 KB
- 6- "VIDEO\_TS.VOB", arquivo VOB, tamanho 12 KB
- 7- "VIDEO\_TS.VOB", arquivo VOB, tamanho 95.092 KB

. Parte 5/6: DVD-RW "ATELIER\_NTSC\_16\_9": PASTA AUDIO\_TS (0 arquivos)

PASTA VIDEO\_TS (7 arquivos)

- 1- "VIDEO\_TS.BUP", arquivo BUP, tamanho 14 KB
- 2- "VIDEO\_TS.IFO", arquivo IFO, tamanho 14 KB
- 3- "VIDEO\_TS.VOB", arquivo VOB, tamanho 114 KB
- 4- "VIDEO\_TS.BUP", arquivo BUP, tamanho 20 KB
- 5- "VIDEO\_TS.IFO", arquivo IFO, tamanho 20 KB
- 6- "VIDEO\_TS.VOB", arquivo VOB, tamanho 12 KB
- 7- "VIDEO\_TS.VOB", arquivo VOB, tamanho 124.242 KB

. Parte 6/6: DVD-RW "A CASA-CORREDOR\_NTSC\_16\_9": PASTA AUDIO\_TS (0 arquivos)

PASTA VIDEO\_TS (10 arquivos):

- 1- PASTA "PAR" (0 arquivos)
- 2- "CORREDOR\_DVD.layout", arquivo LAYOUT, tamanho 14 KB
- 3- "VIDEO\_TS.BUP", arquivo BUP, tamanho 14 KB
- 4- "VIDEO\_TS.IFO", arquivo IFO, tamanho 14 KB
- 5- "VIDEO\_TS.VOB", arquivo VOB, tamanho 114 KB
- 6- "VOB\_DATA\_LAY", arquivo LAY, tamanho 4 KB
- 7- "VTS\_01\_0.BUP", arquivo BUP, tamanho 20 KB
- 8- "VTS\_01\_0.IFO", arquivo IFO, tamanho 20 KB
- 9- "VTS\_01\_0.VOB", arquivo VOB, tamanho 12 KB
- 10- "VTS\_01\_0.VOB", arquivo VOB, tamanho 113.206 KB

Temas:

Sub-temas:

Forma de aquisição: **Doação**

Doador/Vendedor: **da Associação Pinacoteca Arte e Cultura – APAC**

Nº do processo: **SC 175384/2014**

Data de aquisição: **7/1/2015**

Valor de compra: **R\$ 42.000,00**

Valor de seguro:

Ex-proprietários:

Localização fixa: **A definir**

Trainel/Gaveta/Estante:

Escola/Grupo cultural:

Movimento:

Estilo:

Observações:

Texto para etiqueta: **Crédito: Doação dos 50 anos de José Olympio Pereira, 2015**

---

#### **PARTES**

[ Controle: **1/6** - Nome do objeto: **A casa (adesivo vinil)** ]

Assinada: **Não** - Transcrição da assinatura: - Onde:

Marcada: **Não** - Onde:

Datada: **Não** - Onde: - Data: **0/0/0 - 0 ( )**

Data atribuída: **2007**

Localizada: **Não** - Onde: - Local:

Outras inscrições:

Material / técnica: **vinil adesivo**

Descrição formal:

Localização atual:

Estado de conservação: **Sem informação** - Data da última avaliação:

Fotografia: **Não** - Negativo: **Não** - Diapositivo: **Não** - Restaurada: **Não**

- *Dimensões* -

Altura: **200,00** cm - Largura: **400,00** cm - Diâmetro: **0,00** cm - Profundidade: **0,00** cm

Peso: **0,00** kg - Formato: -

Moldura: **NÃO**

Base: **NÃO**

Passe partout: **NÃO**

---

[ Controle: **2/6** - Nome do objeto: **A casa (fachada)** ]

Assinada: **Não** - Transcrição da assinatura: - Onde:

Marcada: **Não** - Onde:

Datada: **Sim** - Onde: **embaixo no centro** - Data: **0/0/2007 - 0 ( )**

Data atribuída:

Localizada: **Não** - Onde: - Local:

Outras inscrições: **No SUPORTE:**

-**"DIAS & RIEDWEG. // A CASA, 2007. // [FACHADA]" (f, c, tinta de caneta permanente)**

Material / técnica: **vídeo, 3 minutos e 5 segundos em loop em DVD**

Descrição formal:

Localização atual:

Estado de conservação: **Sem informação** - Data da última avaliação:

Fotografia: **Não** - Negativo: **Não** - Diapositivo: **Não** - Restaurada: **Não**

- *Dimensões* -

Altura: **0,00** cm - Largura: **0,00** cm - Diâmetro: **12,00** cm - Profundidade: **0,00** cm

Peso: **0,00** kg - Formato: -



Moldura: **NÃO**

Base: **NÃO**

Passe partout: **NÃO**

[ Controle: **3/6** - Nome do objeto: **A casa (biblioteca)** ]

Assinada: **Não** - Transcrição da assinatura: - Onde:

Marcada: **Não** - Onde:

Datada: **Sim** - Onde: - Data: **0/0/2007 - 0 ( )**

Data atribuída:

Localizada: **Não** - Onde: - Local:

Outras inscrições: **No SUPORTE:**

-"**DIAS & RIEDWEG. // A CASA, 2007. // [BIBLIOTECA]**" (f, c, tinta de caneta permanente)

Material / técnica: **vídeo, 2 minutos e 3 segundos em loop em DVD**

Descrição formal:

Localização atual:

Estado de conservação: **Sem informação** - Data da última avaliação:

Fotografia: **Não** - Negativo: **Não** - Diapositivo: **Não** - Restaurada: **Não**

- *Dimensões* -

Altura: **0,00** cm - Largura: **0,00** cm - Diâmetro: **12,00** cm - Profundidade: **0,00** cm

Peso: **0,00** kg - Formato: -

Moldura: **NÃO**

Base: **NÃO**

Passe partout: **NÃO**

[ Controle: **4/6** - Nome do objeto: **A casa (piscina)** ]

Assinada: **Não** - Transcrição da assinatura: - Onde:

Marcada: **Não** - Onde:

Datada: **Sim** - Onde: - Data: **0/0/2007 - 0 ( )**

Data atribuída:

Localizada: **Não** - Onde: - Local:

Outras inscrições: **No SUPORTE:**

-"**DIAS & RIEDWEG. // A CASA, 2007. // [PISCINA]**" (f, c, tinta de caneta permanente)

Material / técnica: **vídeo, 1 minuto e 29 segundos em loop em DVD**

Descrição formal:

Localização atual:

Estado de conservação: **Sem informação** - Data da última avaliação:

Fotografia: **Não** - Negativo: **Não** - Diapositivo: **Não** - Restaurada: **Não**

- *Dimensões* -

Altura: **0,00** cm - Largura: **0,00** cm - Diâmetro: **12,00** cm - Profundidade: **0,00** cm

Peso: **0,00** kg - Formato: -

Moldura: **NÃO**

Base: **NÃO**

Passe partout: **NÃO**

[ Controle: **5/6** - Nome do objeto: **A casa (atelier)** ]

Assinada: **Não** - Transcrição da assinatura: - Onde:

Marcada: **Não** - Onde:

Datada: **Sim** - Onde: - Data: **0/0/2007 - 0 ( )**

Data atribuída:

Localizada: **Não** - Onde: - Local:

Outras inscrições: **No SUPORTE:**

-"**DIAS & RIEDWEG. // A CASA, 2007. // [ATELIER]**" (f, c, tinta de caneta permanente)

Material / técnica: **vídeo, 1 minuto e 57 segundos em loop em DVD**

Descrição formal:

Localização atual:

Estado de conservação: **Sem informação** - Data da última avaliação:

Fotografia: **Não** - Negativo: **Não** - Diapositivo: **Não** - Restaurada: **Não**

- *Dimensões* -

Altura: **0,00** cm - Largura: **0,00** cm - Diâmetro: **12,00** cm - Profundidade: **0,00** cm

Peso: **0,00** kg - Formato: -

Moldura: **NÃO**

Base: **NÃO**

Passe partout: **NÃO**

---

[ Controle: **6/6** - Nome do objeto: **A casa (corredor)** ]

Assinada: **Não** - Transcrição da assinatura: - Onde:

Marcada: **Não** - Onde:

Datada: **Sim** - Onde: - Data: **0/0/2007 - 0 ( )**

Data atribuída:

Localizada: **Não** - Onde: - Local:

Outras inscrições: **No SUPORTE:**

-**"DIAS & RIEDWEG. // A CASA, 2007. // [FACHADA]" (f, c, tinta de caneta permanente)**

Material / técnica: **vídeo, 1 minuto e 46 segundos em loop em DVD**

Descrição formal:

Localização atual:

Estado de conservação: **Sem informação** - Data da última avaliação:

Fotografia: **Não** - Negativo: **Não** - Diapositivo: **Não** - Restaurada: **Não**

- *Dimensões* -

Altura: **0,00** cm - Largura: **0,00** cm - Diâmetro: **12,00** cm - Profundidade: **0,00** cm

Peso: **0,00** kg - Formato: -

Moldura: **NÃO**

Base: **NÃO**

Passe partout: **NÃO**

---

#### **AUTORIA**

**WALTER RIEDWEG**

*Lucerna, Suíça, 1955 - , ,*

**MAURÍCIO DIAS**

*Rio de Janeiro, RJ, 1964 - , ,*

---

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

---

#### **EXPOSIÇÕES**

- **Arte contemporânea brasileira: aquisições recentes da Pinacoteca de São Paulo**, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, RJ, Brasil. de 03 de setembro a 07 de outubro de 2012.

---

#### **MOVIMENTAÇÃO**

Catalogado por **Olivia Negrini** em **04/12/2014**

Atualizado por **Fernanda D Agostino Dias** em **13/01/2015**

---

*Impresso por Gabriela R. Pessoa de Oliveira em 10/09/2015*

## ANEXO B – FICHA CATALOGRÁFICA DIRECIONADA À PRODUÇÕES EM ARTE CONTEMPORÂNEA

RM <input type="text"/> PI <input type="text"/>	Dimensões da obra _____
Coleção/classe (categoria) _____	Dimensões da área impressa _____
Autor _____	Dimensões da moldura _____
Dados biográficos: _____	Forma de aquisição Compra <input type="checkbox"/> Doação <input type="checkbox"/> Empréstimo/depósito <input type="checkbox"/> Incorporada <input type="checkbox"/> Legado <input type="checkbox"/> Permuta <input type="checkbox"/> Premiação <input type="checkbox"/> Transferência <input type="checkbox"/> Outros <input type="checkbox"/>
Título: _____	Doador/vendedor _____
Título da série: _____	Crédito _____
Título em inglês: _____	Ex-proprietário _____
Título em espanhol: _____	COA _____
Cópia _____	Data do recibo de entrada _____
Impressor <input type="checkbox"/> Fundição <input type="checkbox"/> Fabricante <input type="checkbox"/>	Data de aquisição _____
Editor _____	Data de abertura do processo _____
Nº de edição _____	Nº do processo _____
	Valor de Compra _____
	Valor de Seguro _____

1 de 4

MATERIAL/TÉCNICA (informação para legenda)	RM <input type="text"/>
MATERIAL/TÉCNICA (obra em acondicionamento)	
MATERIAL/TÉCNICA (elementos de apoio)	

2 de 4

PARTES		RM	
Controle			
Nome da parte (título)		Material / técnica (obra em acondicionamento)	
Assinada	Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Onde? _____		
Marcada	Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> _____		
Datada	Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Onde? _____		
Local de produção identificado	Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Onde? _____		
Transcrição da assinatura		Outras inscrições	
Data _____			
Data atribuída _____			
Local _____			
Dimensões da parte _____			
Dimensões da área impressa _____			
Dimensões da mancha _____			